

RASHTRAPATI BHAVAN
LIBRARY



Reg. No. 952 Vol. XX

Clas. No. VIII - 5



ERRATUM

Pages 115, 116 et 117

Au lieu de : Ts'in,

Lire : Tsin,

comme indiqué sur le bon

•

LES CIVILISATIONS DE L'ORIENT

•

DU MÊME AUTEUR

Histoire de l'Extrême-Orient, 2 volumes in-8°, Paris 1929 (Geuthner, éditeur).

Sur les traces du Bouddha, Paris, 1930 (Plon-Nourrit).

Pour paraître en 1930 :

Histoire de la philosophie orientale, nouvelle édition, entièrement refondue (Librairie Valois).

RENÉ GROUSSET

LES CIVILISATIONS DE L'ORIENT

TOME III. — LA CHINE



PARIS
LES ÉDITIONS G. CRÈS ET C^{ie}
11, RUE DE SÈVRES (VI^e)

MCMXXX

IL A ÉTÉ TIRÉ A PART DEUX
CENT VINGT EXEMPLAIRES SUR
COUCHÉ MAT CRÈME BRETON,
DONT VINGT HORS COMMERCE,
NUMÉROTÉS I A 200 ET 201
A 220

N. B. — La figure reproduite au frontispice (dragon)
appartient à la collection Charles Vignier.

Tous droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous pays.
Copyright by « Les Editions G. Crès et C^{ie}, 1930 ».

« O grande âme, il est temps que tu formes un corps. »

PAUL VALÉRY.

INTRODUCTION

Le présent volume, comme les précédents, n'a d'autre ambition que de servir d'introduction générale à l'histoire des *arts asiatiques*. C'est dire qu'il ne fait nullement double emploi avec les manuels d'*archéologie* beaucoup plus détaillés auxquels l'auteur collabore aux côtés de MM. Elisséev, Hackin, Georges Salles et Philippe Stern, aux éditions Auguste Picard.

Il est, d'autre part, de stricte probité pour moi de rappeler que cet ouvrage a bénéficié des leçons de M. Paul Pelliot sur l'art chinois, professées à l'Institut des hautes études chinoises (Sorbonne) en 1927-1929, et des démonstrations, sur pièces, de M. Charles Vignier.

Sans doute est-il opportun que je m'excuse d'avoir tenté une esquisse de l'évolution chinoise du point de vue des documents archéologiques. Méthode pour méthode, la méthode archéologique comporte peut-être, contrairement aux premières apparences, un coefficient relativement modéré de constructions d'école et de vues personnelles.

LES CIVILISATIONS DE L'ORIENT

CHAPITRE PREMIER

FORMATION DE L'ESTHÉTIQUE CHINOISE

Les origines de l'art en Extrême-Orient : la Chine pré-historique.

La haute ancienneté de la civilisation en Extrême-Orient, longtemps affirmée comme un dogme, puis niée sans plus de preuves, vient d'être enfin établie sur des bases positives, grâce à une série de découvertes.

Au cours de fouilles paléontologiques dans la région des Ordos, au grand coude du fleuve Jaune, les Pères jésuites Licent et Teilhard de Chardin ont mis au jour un grand nombre d'instruments paléolithiques, pointes de silex et coups de poing, de type moustérien ou aurignacien. L'analogie exprimée par ces deux termes ne prétend d'ailleurs nullement impliquer une idée de synchronisme. Si l'on veut chercher à dater le paléolithique chinois, c'est à la géologie qu'il faut s'adresser. Les pièces découvertes par MM. Licent et Teilhard de Chardin gisaient sous la couche du loess, haute, par endroits, de 40 à 60 mètres. La formation d'une telle couche ayant exigé des milliers d'années, on discerne l'antiquité des premières industries humaines en Extrême-Orient.

Séparée de cette culture paléolithique par toute la durée de la formation du loess, apparaît la civilisation néolithique

et énéolithique découverte par le professeur J.-G. Andersson pendant les années 1920 et suivantes.

Les trouvailles d'Andersson s'étendent sur une aire très vaste, embrassant toute la Chine septentrionale : Kan-sou, Ho-nan, Chan-si, Mandchourie méridionale. Les deux sites les plus intéressants sont ceux de Ts'i-kia-p'ing au Kan-sou, et de Yang-chao-ts'ouen au Ho-nan. A l'étage le plus inférieur, celui de Ts'i-kia-p'ing, nous sommes à la dernière phase du néolithique. On en a exhumé des pichets non peints, de terre grise ou rougeâtre, à l'anse vigoureuse et franchement détachée, ornés, le cas échéant, à l'ongle ou à l'outil, de dessins gravés, d'un géométrisme élémentaire. Céramique d'une rugueuse simplicité, que l'œil non prévenu ne distinguerait guère de la généralité des vases néolithiques d'Europe. Mais souvenons-nous que nous sommes en Chine. La simplicité allant jusqu'à une sobriété sévère, la robustesse et la franchise des formes, livrant à même la qualité intrinsèque de la matière, annoncent les vertus éternelles de l'esthétique d'Extrême-Orient (1).

A l'époque suivante, qui appartient à l'énéolithique et qui est désignée sous le nom d'époque de Yang-chao (encore qu'elle présente autant de spécimens au Kan-sou qu'au Ho-nan), une révolution s'est produite. La poterie peinte a fait son apparition. Et d'emblée elle produit des chefs-d'œuvre dignes de la céramique égéenne.

Comme l'a fait remarquer M. Andersson, beaucoup de ces pots de la période de Yang-chao, surtout ceux du Kan-sou, affectent la forme de gourdes ou de calebasses élargies vers la base; en même temps le décor rappelle souvent la texture de la vannerie (voir notre tome I, fig. 17, 18, 19); mais bientôt l'ornementation — généralement enlevée en noir ou en brun sur fond rougeâtre ou brunâtre plus clair — atteint une élégance inattendue. Ce sont des spirales s'enroulant et se dérou-

(1) Cf. ANDERSSON, *Preliminary report on archaeological research in Kansu*, pl. V, fig. 3, et le vase analogue du musée Cernuschi (ex Wannieck).

lant aux flancs du vase en un mouvement fort agréable à l'œil (fig. 1, et tome I, fig. 20), des lignes ondulées fluctuant sur la panse en vagues pleines de vie, des festons d'une saisissante allégresse, des stries, des zébrures, des cordages ou des « peaux de serpent » dont la vibration est déjà du grand art. Les enroulements de spirale, surtout, ont le rythme puissant et aussi

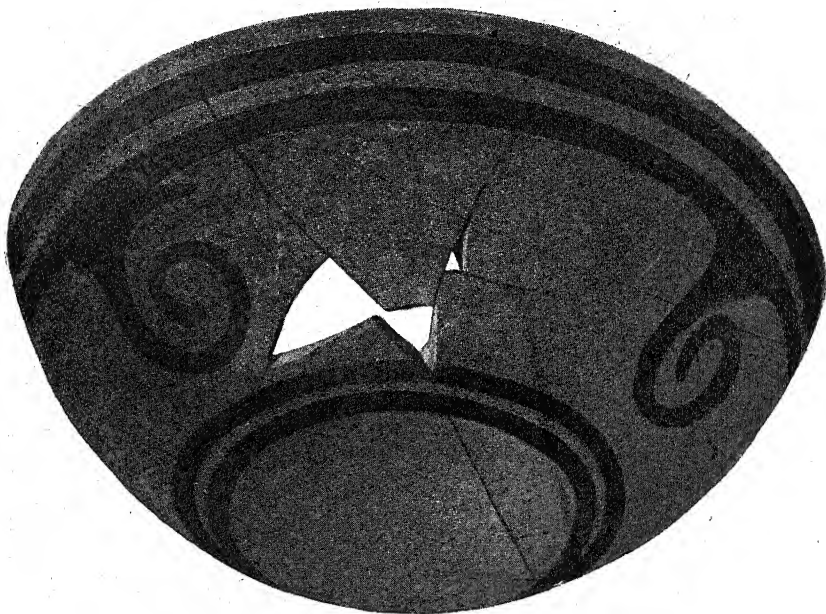


FIG. 1. — Vase énéolithique, style de Yang-chao.
Collection C. T. Loo.

la liberté de la décoration sous-marine égéenne. Légèrement différente est la poterie du Ho-nan de la même époque (Yang-chao proprement dit). Au lieu des spirales du Kan-sou, nous avons affaire soit à des hachures qui rappellent plus directe-

ment la vannerie, soit à un décor plus complexe, en rouge ou noir sur engobe blanc, avec de curieux motifs elliptiques reproduisant des lentilles foliformes pouvant représenter des cauries, d'autres lentilles en forme d'œil, ciliées de longs rayons, ou le motif panasiatique des triangles réunis par le sommet « en ailes de papillon », mais formant souvent ici à leur jonction une sorte de nodosité (1).

En effet, la plupart de ces thèmes semblent appartenir à un



Cliché Andersson.

FIG. 2. — Céramique peinte du Ho-nan (Stockholm).

fond eurasiatique commun à toutes les civilisations énéolithiques. Les motifs du Ho-nan, de l'étage dit de Yang-chao, dont nous venons de parler — texture en vannerie, lentilles ciliées, lentilles « en cauries » — rappellent un peu les motifs

(1) Rapprochement avec un thème analogue de Suse in ANDERSSON, *Early chinese culture*, p. 59, fig. 13.

de la poterie d'Anau près d'Askabad, au Turkestan russe, et beaucoup plus ceux de la poterie de Tripolje près de Kiew (1).

Quoi qu'il en soit de ces analogies ou de cette parenté, si les vases honanais de l'époque Yang-chao n'ont pas l'éblouissant mouvement, plus puissant et plus unanime, des vases

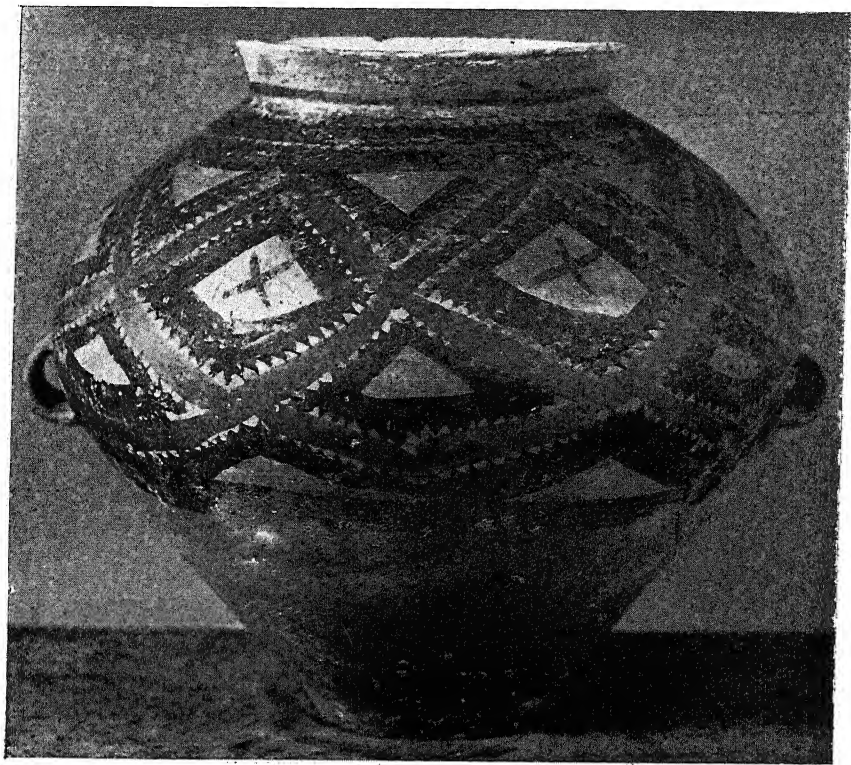


FIG. 3. — Décor préhistorique à damiers losangés, Kan-sou (style dit de Yang-chao).
Musée du Louvre.

synchroniques du Kan-sou, leur fabrication, comme nous le disions, est plus soignée; la matière en est plus fine, les cou-

(1) Cf. ANDERSSON, *An early chinese culture*, B. G. S. C., pl. XIII, et PERCEVAL YETTS, *Painted neolithic pottery in China*, Burlington Magazine, décembre 1925, p. 309, fig. 2.

leurs s'avèrent plus riches. Tel pot rougeâtre au treillis brun (1) est déjà, dans son unité de teintes, une caresse pour les yeux. Tel autre vase à fond gris-fer, à double bordure rouge soutenue de dessins en crochet (fig. 2) (2), annoncerait par son élégante simplicité une des qualités que montrera un jour la céramique chinoise médiévale. Et cependant il s'agit ici d'un jeu de lignes qui ne reparaitra plus par la suite. De même les damiers en losange (fig. 3), les stries pectiniformes,

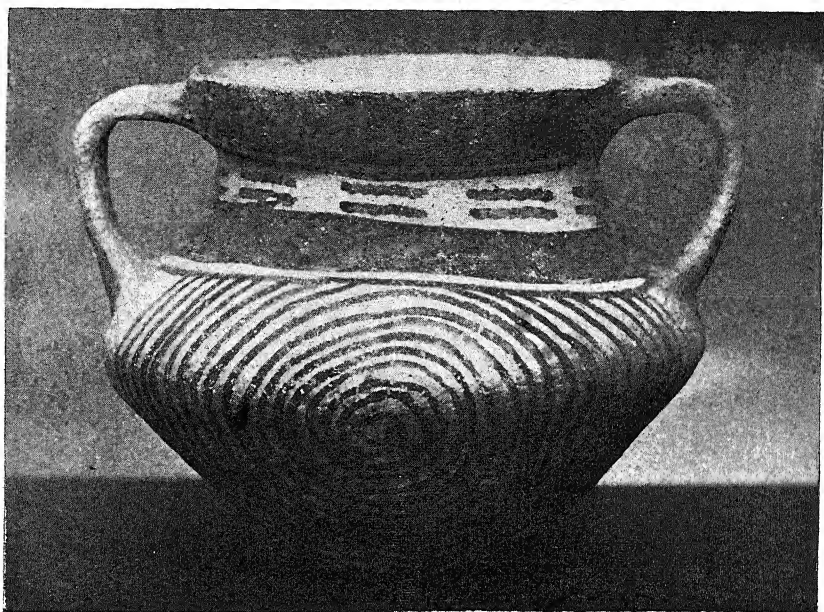


FIG. 4. — Poterie énéolithique du Kan-sou.
Collection Wannieck.

les lentilles foliformes et les divers autres thèmes déjà mentionnés, enlevés en rouge ou noir sur engobe calcaire (3), ré-

(1) ARNE, *Painted stone age pottery from Honan*, pl. 1.

(2) *Ibid.*, pl. 2.

(3) *Ibid.*, pl. 4 à 6.

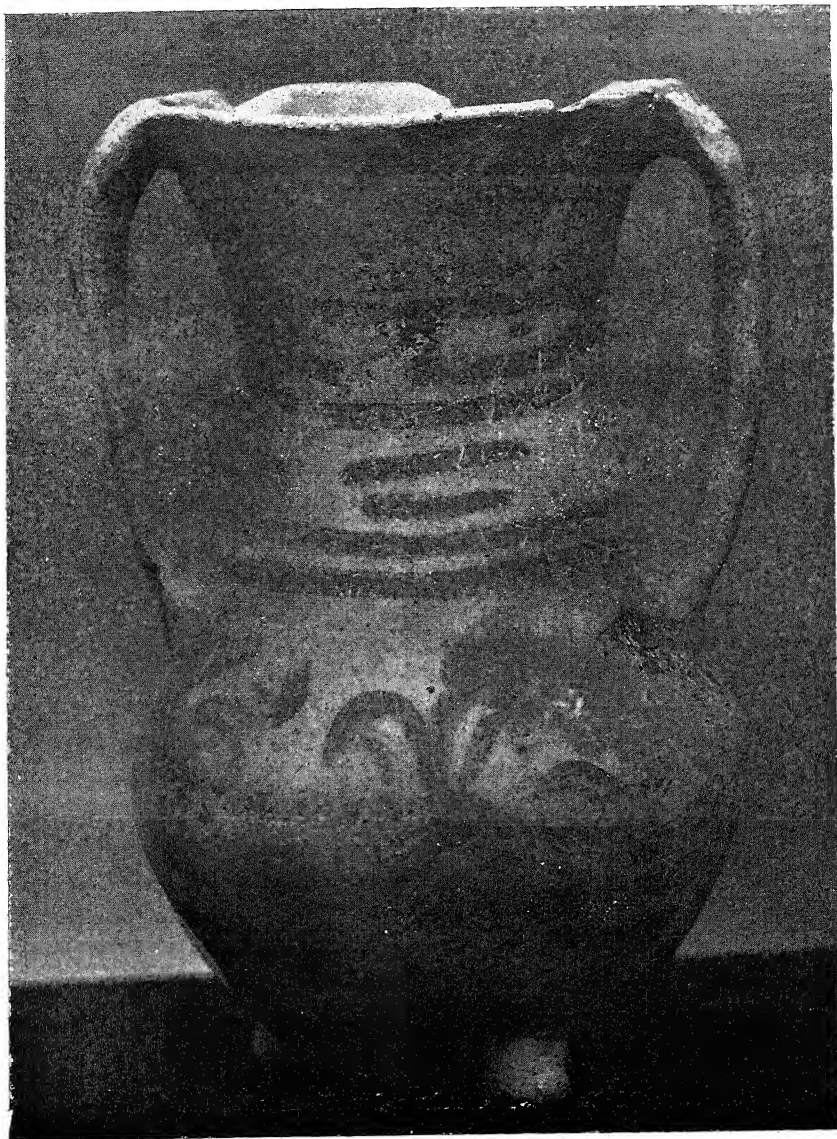


FIG. 5. — Poterie énéolithique du Kan-sou.
Collection Wannick.

puissant motif en manière de « cornes de mouflon », très élargies et retournées, qui barre la panse (1).

Ce sera là, semble-t-il, le dernier éclat de la céramique peinte protochinoise. Pour l'époque qui vient ensuite et qu'on désigne par le nom du site de Sseu-wa, au Kan-sou, Andersson



FIG. 7. — Tripode II. Collection Sumitomo.

n'a mis au jour que des vases non décorés; il est vrai qu'en même temps le cuivre se généralise.

Sur les vases de Sin-tien apparaissent aussi des représen-

(1) Voir ANDERSSON, *Archaeological research in Kansu*, pl. III, 2, et IV.

tations zoomorphiques très stylisées : chevaux, oiseaux, figurations humaines (1) dont la schématisation a quelque chose du style du Dipylon, mais qui se rapprochent en réalité de Suse II. Un peu plus tard encore, à Cha-tsing (toujours au Kan-sou), les représentations animales revêtent un certain caractère d'élégance, et entrent dans la série des thèmes décoratifs. Tel est le cas des frises d'oiseaux schématisées, communiquées par Andersson (2), et qui évoquent les frises de palmipèdes de Suse I et II.

* * *

Deux problèmes se posent en présence de cet art préhistorique chinois. Jusqu'à quel point est-il en liaison avec l'énéolithique de l'Asie occidentale et de l'Europe? Et quels furent ses rapports avec l'art chinois historique? Disons tout de suite qu'une réponse positive serait, dans les deux cas, prématurée. Montrer les affinités lointaines de l'énéolithique chinois avec Anau, Suse et surtout Tripolje n'est pas aussi concluant qu'il semblerait. En effet, comme nous l'avons indiqué au tome I de cette série (p. 19-20), l'Eurasie presque entière a connu, entre le V^e et le III^e millénaire, une civilisation générale de la poterie peinte; les découvertes de M. Herzfeld, que nous n'avons pu mentionner en temps utile

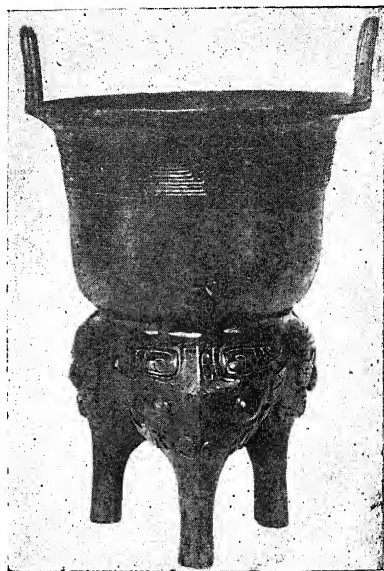


FIG. 8. — Tripode hien.
Collection Sumitomo.

(1) ANDERSSON, *Archaeological research in Kansu*, p. 17, fig. 5.

(2) *Burlington Magazine*, décembre 1925, p. 310, fig. 3.

dans notre premier volume, ont achevé d'étayer nos hypothèses à ce sujet. L'admirable civilisation, supposée néolithique (et non point encore énéolithique), que l'archéologue allemand a découverte dans ses campagnes de 1927-1928 à Damâghân, à Persépolis, et sur divers autres points du plateau de Perse, nous permet de pressentir que la plupart des centres de civilisation préhistorique qui nous paraissent aujourd'hui isolés durent être réunis entre eux par des chapelets de cultures intermédiaires. C'est ainsi que les thèmes de Persé-



FIG. 9. — Type de vase *toui*. Collection Sumitomo.

polis et de Damâghân (motifs géométriques, ibex, mouflons, orants, etc.) se relie, bien qu'étant peut-être, selon Herzfeld, chronologiquement antérieurs, à Suse I et à Suse II (1). Mais cette notion d'une continuité de civilisation énéolithique de Tripolje au Ho-nan, du Kan-sou à Suse ne doit nullement

(1) HERZFELD, in *London Illustrated News*, 19 novembre 1927, 25 mai 1929, 1^{er} juin 1929.

nous faire conclure prématurément à la subordination de tel foyer à tel autre. Il est infiniment plus raisonnable d'admettre leur autonomie respective au sein d'une culture générale plus ou moins commune. De ce fait, et jusqu'à plus ample informé, le foyer chinois doit conserver son indépendance virtuelle, et cela d'autant plus que les examens craniologiques de M. Davidson Black tendraient à prouver que la race humaine associée à la céramique néolithique et énéolithique du Ho-nan et du Kan-sou était déjà d'aspect chinois.



Cliché Eumorfopoulos.

FIG. 10. — Type de *toui*. Collection Eumorfopoulos.

Cette dernière induction, si elle se confirmait, permettrait d'aborder avec plus de sécurité le second problème : celui des rapports du préhistorique chinois avec l'art chinois historique. Mais c'est tout le problème chronologique qui se pose en même temps et nous n'avons aucun élément de réponse. Les hypothèses de M. Andersson qui situaient Ts'i-kia-p'ing vers 3500, Yang-chao vers 3000 et Sin-tien vers 2000 n'étaient hasardées par lui qu'en fonction de la chronologie de Suse; or, d'une

part cette chronologie a été, depuis, révisée, et, d'autre part, rien ne dit que des cultures analogues comme Suse et la Chine préhistorique doivent être nécessairement considérées comme synchroniques. En remettant à plus tard le problème de datation, il nous reste donc, pour apprécier le lien qui peut unir la Chine de la poterie préhistorique à la Chine des vases de bronze, les affinités déjà signalées : celle-ci, notamment, que la poterie de Yang-chao et de Sin-tien annonce déjà, par



FIG. 11. — Type de *tsouen* caliciforme.
Collection Eumorfopoulos.



FIG. 11 bis. — Type de *kou*.
Collection Sumitomo.

certaines de ses formes (tripodes) et par quelques éléments de décor (*lei-wen*, « S couché »), les bronzes archaïques (1).

(1) Cf. ZOITAN VON TAKACS, *Urchinesisches in der chinesischen Kunst*, in *Wiener Beitrage zur Kunst und Kultur Asiens*, Bd III, 1928, p. 40.

L'époque Yin et Tcheou.

L'histoire de la Chine archaïque, telle que la raconte l'historiographie traditionnelle, est trop mêlée de légendes, de romans et de remaniements tardifs à préoccupation morale pour pouvoir être utilisée de confiance. La critique préa-



FIG. 12. — Type de *tsouen* à couvercle.
Collection Sumitomo.



FIG. 12 bis. — Vase *lien*.
Collection Sumitomo.

table de M. Henri Maspero (1) a établi le peu de sécurité que présentent les traditions relatives non seulement aux « Cinq Souverains » mythiques, mais aux trois dynasties royales :

(1) H. MASPERO, *La Chine antique*, éd. de Boccard, 1927.

Hia (xx^e-xvi^e siècle?), Chang ou Yin (xvi^e-xi^e siècle?) et Tcheou (xi^e-iii^e siècle). Les mêmes objections subsistent encore en grande partie pour la seconde moitié des temps Tcheou, dans ce qu'on est convenu d'appeler « l'époque des hégémons » (vii^e siècle avant notre ère) et « l'époque des royaumes combattants » (v^e-iii^e siècle). Mais, au moins pour cette dernière période, si les annales traditionnelles ne peuvent servir comme guide fidèle, elles n'en présentent pas moins un intérêt considérable au point de vue social et moral.

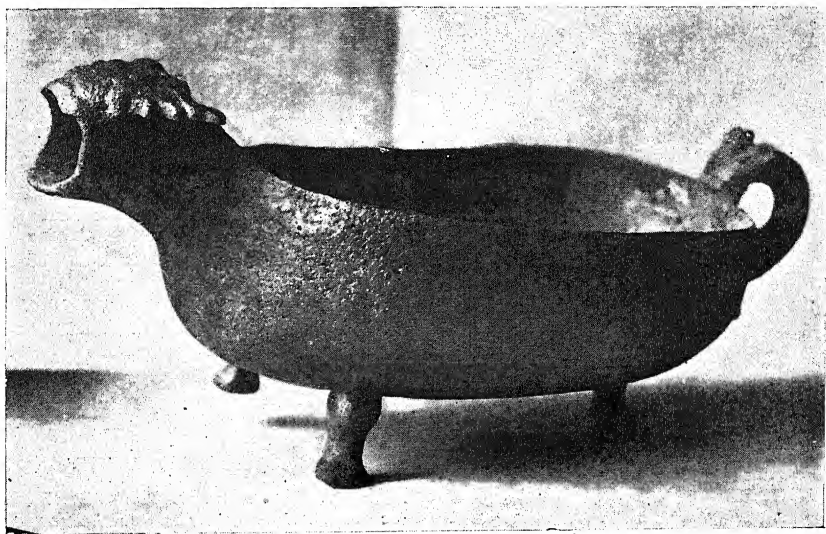


Cliché Eumorfopoulos.

FIG. 13. — Vase à vin *yi*, Ts'in ou Han. Collection Eumorfopoulos.

Le fait même qu'elles fourmillent de romans historiques à peine démarqués nous garantit que nous y trouverons, à défaut de certitudes pragmatiques et chronologiques, un tableau coloré de la société du temps. Société féodale, féroce et compliquée, encore ployée sous les terreurs de la mentalité primitive, vivant en outre parmi les angoisses d'une loi de sang — la guerre féodale en permanence avec un luxe inouï de meur-

tres collectifs. Il faut suivre dans les laborieux mais utiles essais de reconstitution de l'école sociologique les procédés par lesquels le chef de guerre s'assurait « les accroissements de prestige » nécessaires à son triomphe, pour avoir une idée de la vie chinoise archaïque, si frauduleusement déformée à nos yeux par les homélies vertueuses d'époque confucéenne. Seules les sociétés mexicaines précolombiennes nous présentent un aussi féroce tableau. Et en même temps que ce mépris absolu de la vie humaine, une tension, une fou-



Cliché Vignier.

FIG. 13 bis. — Vase à vin *yi* Han. Collection Vignier.

gue contenue, une surabondance de force, une âpreté dans la violence qui, malgré toutes les édulcorations postérieures, maintiendront le potentiel de l'âme chinoise jusqu'au seuil de l'époque Ming.

De cet état psychologique et social découle l'esthétique chinoise archaïque, telle qu'elle se révèle à nous dans l'art des os inscrits et des bronzes primitifs.

Les os inscrits d'époque Yin.

Le premier site de trouvailles de la Chine historique est sans doute Siao-t'ouen, village du Ho-nan septentrional, près de Tchang-tô-fou, qui correspondrait à une ancienne capitale de la dynastie Yin (xii^e siècle avant Jésus-Christ). Il s'agit, d'une part, d'une céramique blanche où se maintient la vieille forme préhistorique du tripode, avec des rayures imitant un peu la vannerie, d'autre part de fragments d'os, d'écailles de tortue, d'ivoire, de cornes de rhinocéros, etc., tous fragments généralement inscrits et ayant servi à la divination. Les os sculptés trouvés sur le même site se présentent aussi sous forme d'épingles de coiffure. Cet ensemble, naguère étudié par l'archéologue chinois Lo Tchen-yu, se trouve aujourd'hui assez abondamment représenté dans nos musées, notamment au musée Est-Asiatique de Stockholm, à l'University Museum de Kyôto, et à l'Ontario Museum de Toronto. Pour Paris, signalons dans le même style un fragment inscrit donné par M. J. Hackin au musée Guimet et, bien que peut-être un peu plus tardif, le très beau masque de *t'ao-t'ie* en ivoire du musée du Louvre (1).

Car — et c'est le fait essentiel de ces découvertes — les motifs décoratifs de Siao-t'ouen seraient déjà ceux que nous allons retrouver dans les bronzes Tcheou. Tous les thèmes que nous allons voir dominer pendant plus de vingt siècles l'esthétique chinoise — masques de monstres appelés *t'ao-t'ie*, dragons stylisés en lignes de force géométriques, gueules ouvertes de dragon tous crocs menaçants, lignes de foudre dites *lei-wen*, élégantes cigales aux ailes repliées — tous ces motifs apparaîtraient déjà sur les os et les ivoires de Siao-t'ouen. Ce serait, si nous songeons que les pièces dont il s'agit peuvent dater en moyenne du xii^e siècle avant notre ère, un recoupement précieux sur la formation de l'esthétique chinoise.

(1) M. MIGEON, *Musée du Louvre, l'art chinois*, p. 14 et pl. I

LIST OF FULLER TITLES OF BOOKS QUOTED IN THE GLOSSARY

- Abdallatif.** Relation de l'Egypte. See De Sacy, Silvestre.
- Abel-Rémusat.** Nouveaux Mélanges Asiatiques. 2 vols. 8vo. Paris, 1829.
- Abreu, A. de.** Desc. de Malaca, from the *Parnaso Portuguez*.
- Abulghazi.** H. des Mogols et des Tatares, par Aboul Ghazi, with French transl. by Baron Desmaisons. 2 vols. 8vo. St. Petersb., 1871.
- Academy, The.** A Weekly Review, &c. London.
- Acosta, Christ.** Tractado de las Drogas y Medicinas de las Indias Orientales. 4to. Burgos, 1578.
- **E.** Hist. Rerum a Soc. Jesu in Oriente gestarum. Paris, 1572.
- **Joseph de.** Natural and Moral History of the Indies, E.T. of Edward Grimstone, 1604. Edited for H.A.K. Soc. by C. Markham. 2 vols. 1880.
- Adams, Francis.** Names of all Minerals, Plants, and Animals described by the Greek authors, &c. (Being a Suppl. to Dunbar's Greek Lexicon.)
- Aelian.** Claudii Aeliani, De Natura Animalium, Libri XVII.
- Āin. Āin-i-Akbarī,** The, by Abul Fazl 'Allāmi, tr. from the orig. Persian by H. Blochmann, M.A. Calcutta, 1873. Vol. i.; [vols. ii. and iii. translated by Col. H. S. Jarrett; Calcutta, 1891-94].
The MS. of the remainder disappeared at Mr. Blochmann's lamented death in 1878; a deplorable loss to Oriental literature.
- (Orig.). The same. Edited in the original Persian by H. Blochmann, M.A. 2 vols. 4to. Calcutta, 1872. Both these were printed by the Asiatic Society of Bengal.
- Aitchison, C. U.** Collection of Treaties, Engagements, and Sunnuds relating to India and Neighbouring Countries, 8 vols. 8vo. Revised ed., Calcutta, 1876-78.
- Ajaib-al-Hind.** See *Merveilles*.
- Albiruni.** Chronology of Ancient Nations E.T. by Dr. C. E. Sachau (Or. Transl. Fund). 4to. 1879.
- Alcalá,** Fray Pedro de. Vocabulista Araugo en letra Castellana. Salamanca, 1505.
- Ali Baba,** Sir. Twenty-one Days in India, being the Tour of (by G. Aberigh Mackay). London, 1880.
- [Ali,** Mrs Meer Hassan, Observations on the Mussulmans of India. 2 vols. London, 1832.
- [Allardyce, A.** The City of Sunshine. Edinburgh. 3 vols. 1877.
- [Allen, B. C.** Monograph on the Silk Cloths of Assam. Shillong, 1899.]
- Amari.** I Diplomi Arabi del R. Archivio Fiorentino. 4to. Firenze, 1863.
- Anderson, Philip, A.M.** The English in Western India, &c. 2nd ed. Revised. 1856.
- Andriesz, G.** Beschrijving der Reyzen. 4to. Amsterdam, 1870.
- Angria Tulagee** Authentic and Faithful History of that Arch-Pirate. London, 1756.
- Annaes Maritimos.** 4 vols. 8vo. Lisbon, 1840-44.
- Anquetil du Perron.** Le Zendavesta. 3 vols. Discours Preliminaire, &c. (in first vol.). 1771.
- Aragon, Chronicle of King James of.** E.T. by the late John Forster, M.P. 2 vols. imp. 8vo. [London, 1883.]
- Arbuthnot, Sir A.** Memoir of Sir T. Munro, prefixed to ed. of his Minutes. 2 vols. 1881.
- Arch. Port. Or.** Archivo Portuguez Oriental. A valuable and interesting collection published at Nova Goa, 1857 *seqq.*
- Archivio Storico Italiano.**
The quotations are from two articles in the *Appendice* to the early volumes, viz. :
(1) Relazione di Leonardo da Ca' Masser sopra il Commercio dei Portoghesi nell' India (1506). App. Tom. II. 1845.
(2) Lettere di Giov. da Empoli, e la Vita di Ezzo, scritta da suo zio (1530). App. Tom. III. 1846.

Sans doute s'agit-il ici d'une décoration encore rudimentaire, et nous serions assez porté à imaginer avec M. Sirén (1) que ces motifs rectilignes, coupés à angle vif, furent inventés dans le décor sur bois, transportés de là sur les os inscrits et sur l'argile, et finalement, quand l'art du bronze se développa, étendus au métal.

Ce que nous disons là de l'ornementation sur os doit être



FIG. 15. — Type de *yu*. Collection Eumorfopoulos.

à plus forte raison appliqué à la céramique blanche qui fait partie du même groupe. Le décor est en effet identique :

(1) *Ars Asiatica*, VII, p. 10-11.

losanges et zigzags en relief, *lei-wen*, motifs géométriques du *t'ao-t'ie* et du dragon, etc. (1). Selon la suggestion de M. Sirén, il est fort vraisemblable que cette poterie blanche très archaïque dut directement servir de modèle aux bronzes.

Dans la simplicité très primitive de ces thèmes nous devinons comment est née, sous le couteau de quelque menuisier, cette esthétique proprement chinoise du géométrisme rectiligne, si différente



FIG. 16. — Tripode *tsio*. Collection Sumitomo.



FIG. 17. — Tripode *kia*. Collection Sumitomo.

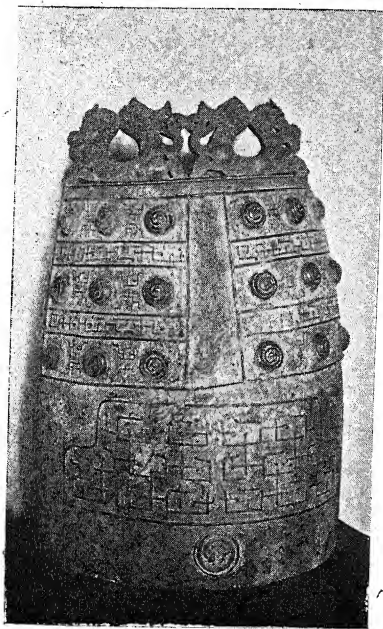
de tout ce qu'a produit l'art des autres contrées, et que l'époque Tcheou allait porter à son apogée.

(1) *Ars Asiatica*, VII (Collection Sirén), n^{os} 562-567, à comparer avec les os sculptés des n^{os} 270-272.

Les bronzes archaïques : les formes.

L'art chinois historique — le grand art chinois — commence en réalité avec les bronzes, vases ou récipients divers, cloches et miroirs.

Les types rituels de ces bronzes ont été fixés de très bonne



Archives photographiques.

FIG. 18. — Cloche chinoise. Musée du Louvre.
Mission Pelliot.

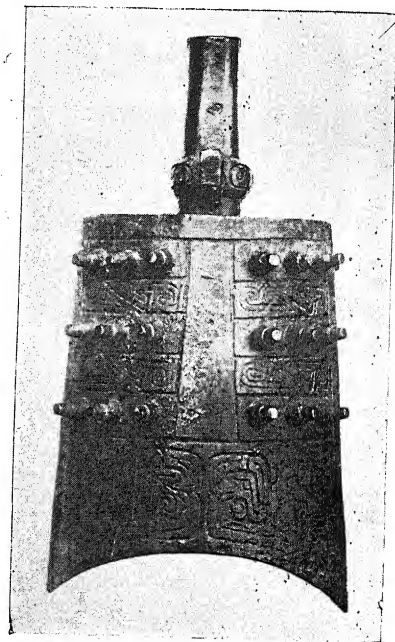


FIG. 19. — Cloche archaïque.
Collection Sumitomo.

heure, sans doute dès l'époque de la dynastie des *Chang* ou *Yin* (approximativement entre 1558 et 1051), à coup sûr sous la dynastie *Tcheou* (environ 1050-256). L'importance de ces types est trop considérable pour que nous ne prenions pas soin de les décrire, préalablement à toute étude. Sans

doute les formes en furent-elles primitivement commandées par la destination et l'usage, mais, telles quelles, elles se trouvent associées si intimement à l'esthétique chinoise, elles commandent et elles traduisent si puissamment cette esthétique que les comprendre est presque comprendre d'emblée tout l'art d'Extrême-Orient.

Aussi bien remontent-elles aux origines à la fois les plus

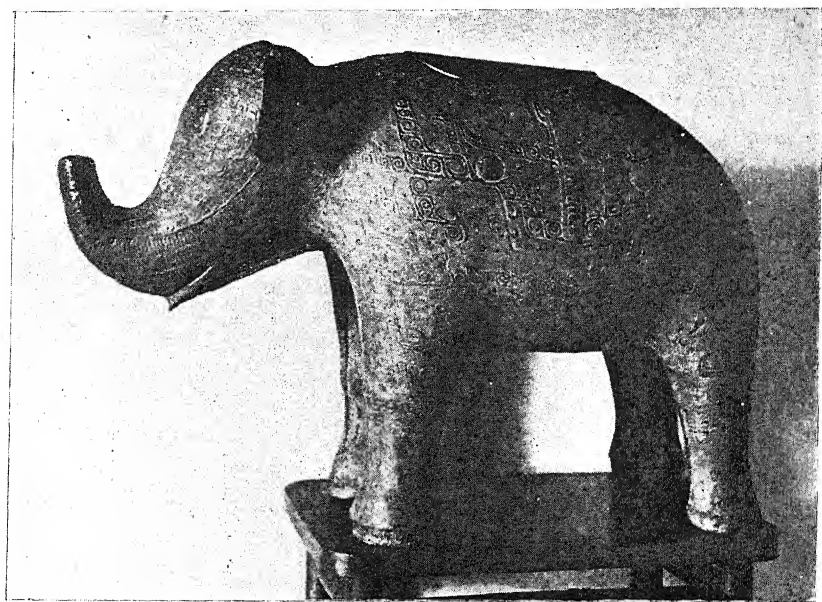


FIG. 20. — Bronze Sumitomo à relief de cervidé.

humbles et les plus vénérables de la culture chinoise, non pas seulement du fait de leur destination domestique et sacrée, mais aussi au point de vue archéologique. Par le plus ancien de ces types de vases de bronze, les tripodes *ting* et *li*, l'art

des fondeurs archaïques se rattache en effet à celui des potiers préhistoriques (1).

Le *ting* est un chaudron, souvent hémisphérique, supporté par trois pieds — généralement des cylindres verticaux massifs — soit soudés directement à la panse du chaudron, soit issant de la gueule de monstres appelés *t'ao-t'ie*. Le *ting* possède en outre deux anses-boucles verticales dressées sur sa bordure et permettant de porter le vase sur le feu ou de l'en



Archives photographiques.

FIG. 21. — Éléphant de bronze. Musée du Louvre. Collection Camondo.

retirer. Le *ting* servait en effet à faire bouillir les boissons, mais surtout à la cuisson des viandes (fig. 6 et 27).

Le *li* est également un récipient circulaire monté sur trois pieds, mais qui se distingue du *ting* en ce que ces pieds sont

(1) Cf. ANDERSSON, *An early Chinese Culture*, pl. VII et VIII.

creux et ne sont ainsi qu'un prolongement de la panse. Il servait principalement à chauffer les boissons et secondairement à faire cuire les viandes (fig. 7). Le trépied *li* est quelquefois surmonté d'une marmite circulaire attenante : le double vase ainsi créé porte le nom de *hien* (fig. 8).



FIG. 22. — Vase *tsouen* en forme de béliers. Collection Eumorfopoulos.

Après ces trois types de chaudrons et de marmites, les diverses sortes de coupes pour les offrandes de fruits, de légumes, de grains, etc.

Tout d'abord les coupes en forme de bol, comme le *yi* et le *touei*. Le *yi* est un bol porté par un pied creux et orné de deux anses-boucles issant d'une gueule de dragon. Le *touei* est un *yi* de plus grande dimension, de forme plus allongée, les anses, ici, se développant souvent sous forme de groin ou de trompe (fig. 9, 10 et 26).

Un des récipients les plus connus est le *tsouen*, terme qui

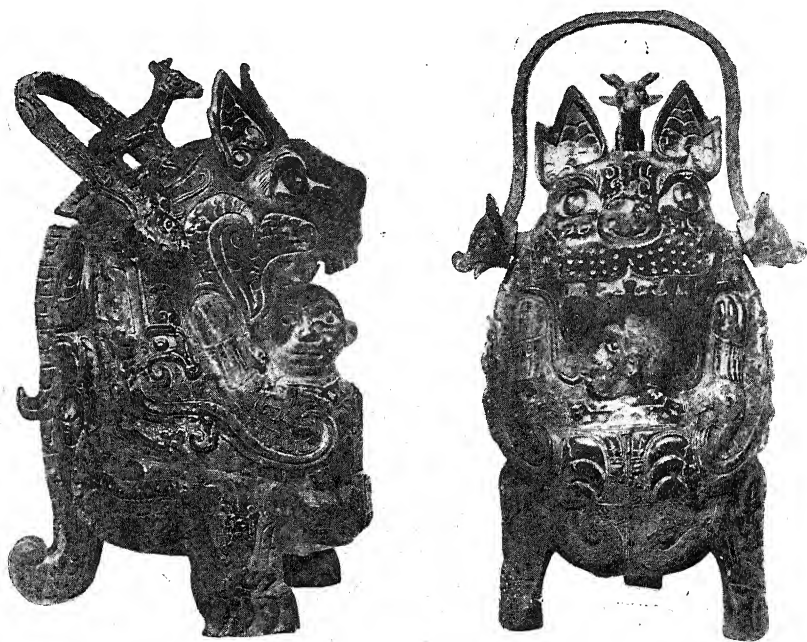


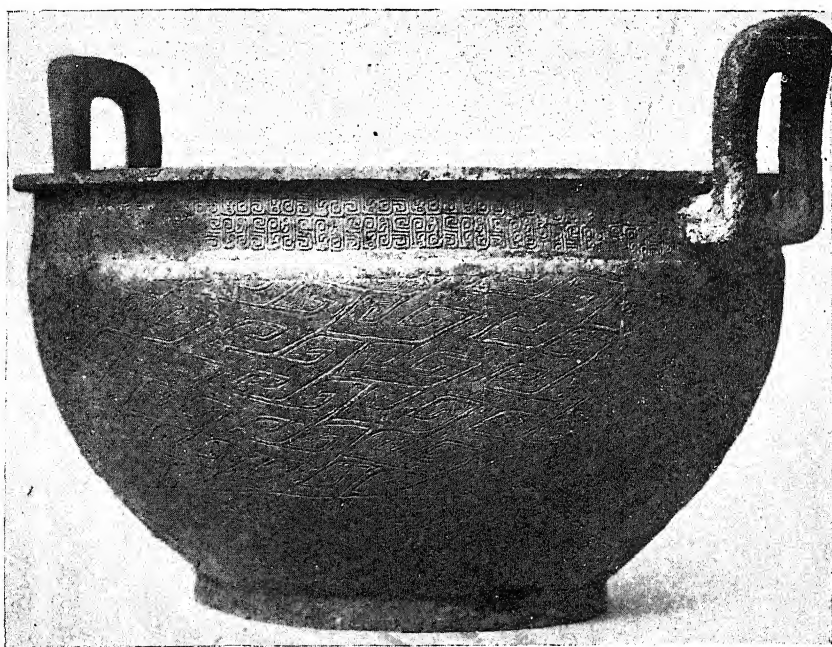
FIG. 23 et 24. — *Yu* en forme de monstre.
Collection Sumitomo.

s'appliquait originellement à plusieurs types (fig. 11-12), mais qui a fini par désigner en principe un gobelet avec un pied campaniforme, une panse convexe formant bande médiane et resserrée entre deux anneaux et un col caliciforme largement évasé. Le *tsouen* paraît avoir été un vase à vin.

Le *kou* est une variété plus élancée et plus svelte du *tsouen*.

La panse est réduite à une mince bague et le col s'évase plus élégamment (fig. 11 bis). Beaucoup moins caractérisés sont les divers vases *hou* et *lei*, dénomination assez lâche sous laquelle on désigne toute espèce de vases à panse renflée et à col étranglé et court (fig. 32-33).

Deux formes de « soupières » tassées et crapaudines : certains *lei* et le *yu*. Les *lei* auxquels nous faisons allusion se présentent comme des récipients ronds, de forme trapue, à la



Cliché Vignier.

FIG. 25. — Bronze Tcheou. Collection Ch. Vignier.

panse renflée, sans anses, montés sur un pied bas et munis d'un couvercle (fig. 14). Les *yu* sont des sortes de « théières » de bronze, assez analogues de forme, avec même panse, même pied, même couvercle, mais dotées en plus d'une anse s'attachant souvent au corps du vase par deux têtes d'animaux.

Ces *yu* servaient de broc à vin pour le sacrifice (fig. 15). On peut en rapprocher le *hien*, récipient cylindrique avec ou sans couvercle, ayant la même anse à attaches en têtes d'animal (1).

Deux autres formes plus spécifiquement chinoises sont le *tsio* et le *kia*. Le *tsio* est un élégant gobelet à vin monté sur trois pieds, avec une panse ornée d'une bande, une anse latérale réduite et un calice orné de deux boutons en saillie, qui s'évase et s'allonge d'un côté en un déversoir, de l'autre en

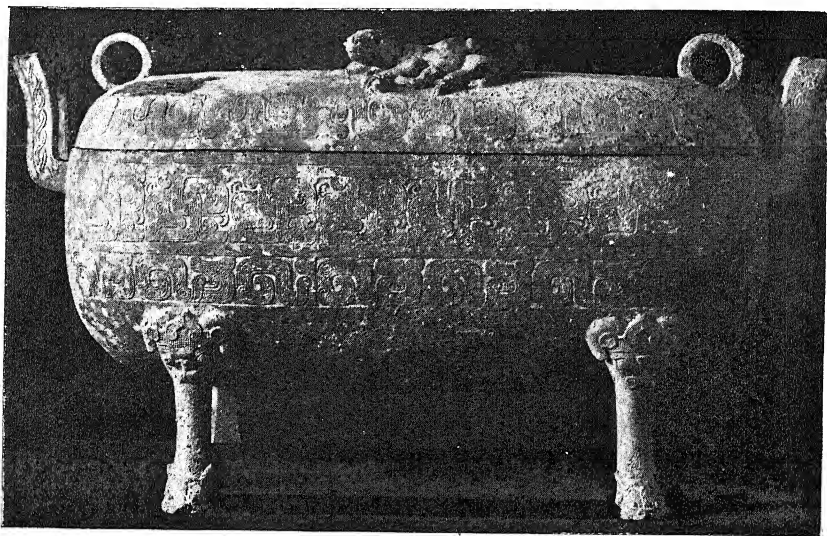


FIG. 26. — *Touei* aux béliers, style de la Houai.
Collection Wannieck.

un bec d'inégale longueur (fig. 16). Le *kia* peut être défini un *tsio* dont le calice, purement arrondi, ne possède ni déversoir ni bec (fig. 17).

Pour que cette énumération fût complète, il faudrait encore mentionner diverses formes moins caractéristiques,

(1) A ne pas confondre avec le tripode du même nom reproduit dans notre figure 8.

comme le *fou*, le *teou* et le *ho*. Le *fou* est une auge oblongue, à quatre pieds, destinée à recevoir les céréales bouillies de l'offrande. Le *teou* est en principe une coupe ronde, surmontée d'un couvercle en coupole et portée sur un haut pied de candélabre. L'ensemble produit un peu l'impression d'un calice



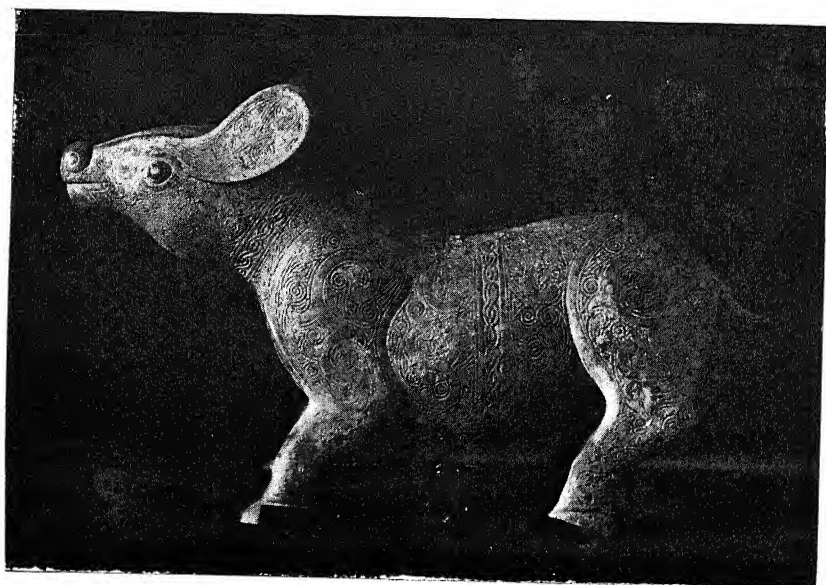
FIG. 27. — *Ting* aux oiseaux, style de la Houai.
Collection Wannick.

catholique. Enfin le *ho* présente la forme d'une sorte de théière à trois pieds, avec un bec, une anse et un couvercle.

Après les récipients, une série importante d'objets en bronze

est représentée par les cloches *tchong*, ou *kiao teou*, formées par deux côtés rectangulaires se rejoignant suivant une section elliptique et ornés, en plus des motifs habituels aux divers bronzes, d'une clouterie de cabochons de signification inexpliquée (fig. 18-19). Une autre série est celle des tambours de bronze (*t'ong-kou*) (1). Quant aux miroirs (*kien*), il ne pourra en être convenablement parlé qu'à l'époque Han.

(1) Dans la pratique, nos tambours de bronze ne semblent guère être antérieurs aux Han. Peut-être seraient-ils d'origine non chinoise, et auraient-ils été empruntés par les Chinois aux indigènes de la Chine méridionale et de l'Indo-Chine (discussion du problème par M. Pelliot, cours sur l'art chinois, 25 avril 1927). En tous cas, leur décor (ornement étoilé sur la surface centrale de percussion) présente souvent une simplicité et une symétrie qui, nous le verrons, sont des qualités caractéristiques de l'esthétique Han.



Cliché Wannieck.

FIG. 28. — Bronze zoomorphe, style de la Houai.
Collection H. Oppenheim.

Les bronzes archaïques : les thèmes.

Les bronzes archaïques, tels qu'ils nous apparaissent ainsi à l'époque Tcheou, nous présentent un système décoratif presque entièrement différent (à une exception près) du décor des vases préhistoriques. Système complet en soi et qui, admirablement adapté aux formes de l'objet, nous révèle une esthétique puissamment originale.

Les motifs semblent bien spécifiquement chinois. Tout d'abord le méandre *lei-wen*, motif du tonnerre ou du nuage orageux, en forme de spirale anguleuse ou de grecque (1). Ce motif (et c'est l'exception que nous annonçons ci-dessus) se trouvait déjà sur la poterie peinte préhistorique, notamment à Sin-tien (2). Pour M. Perceval Yetts, il était naturel que le symbole des pluies fécondantes figurât sur les vases destinés aux sacrifices agricoles, mais M. Pelliot met en doute que le *lei-wen* ait réellement représenté à l'origine les « lignes de foudre » (3). Quoi qu'il en soit, il est précieux de noter la continuité de ce thème depuis la préhistoire jusqu'en pleine période classique.

Un autre thème classique est celui du *t'ao-t'ie*, monstre à grosse tête et sans corps apparent, comme le *kirtimukha* de l'art indien ou comme certaines têtes monstrueuses de l'Amérique centrale précolombienne. Dans les bronzes Tcheou nous verrons les éléments du *t'ao-t'ie* — les yeux en relief de clous, le nez en arête médiane, les cornes en spirales géométriques — se dissimuler sur toute la surface du vase, comme si le monstre était en quelque sorte diffus dans la matière et seulement entr'aperçu par éclairs (fig. 6, 8, 11, 12 et 12 bis, 14, 17; cf. fig. 55 et 76). Sans doute, selon la remarque de M. Charles Vi-

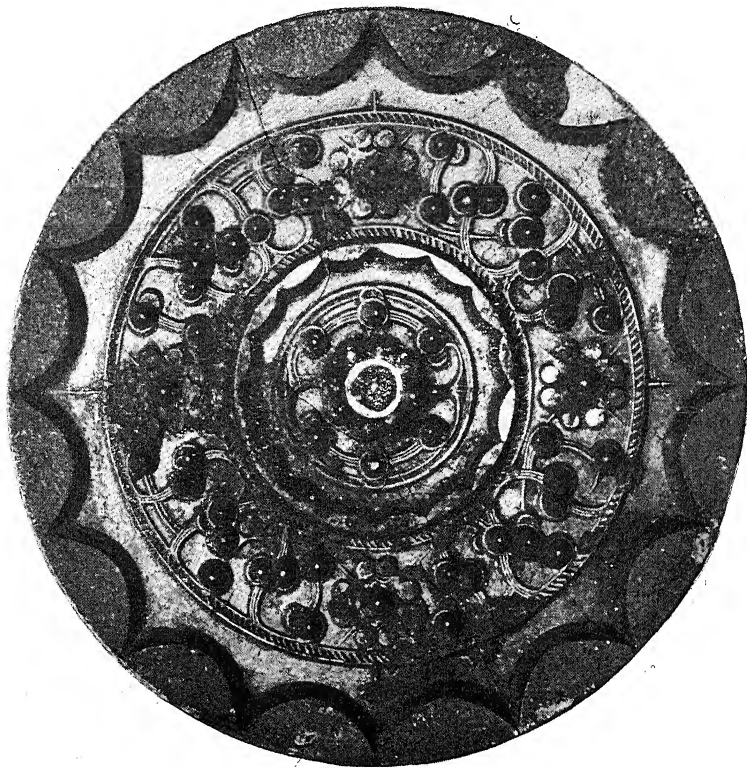
(1) Cf. fig. 6, 9, 14, etc.

(2) ANDERSSON, *Preliminary report*, p. 16 et pl. III.

(3) Cours de M. Pelliot sur l'art chinois, Institut des Hautes-Études chinoises (Sorbonne), 25 février 1929.

gnier, ce parti pris d'immanentisme, cette absence voulue de réalisme concret proviennent d'un sentiment particulier de la nature, sentiment bien autrement profond que celui de nos plastiques indo-méditerranéennes (1).

Cependant, et bien qu'il ait subsisté tel jusqu'à la fin de l'évolution chinoise, le *t'ao-t'ie*, le monstre diffus, latent au



Cliché Pivot.

FIG. 29. — Miroir « aux cent tétons ». Musée Guimet, don Pelliot.

(1) Charles VIGNIER, tome I ((fibules, miroirs, masques) de son ouvrage sur les bronzes chinois, aux éditions Pégase, Paris 1930. M. Vignier nous a rendu un service dont nous ne dissimulerons pas l'étendue en nous communiquant libéralement son manuscrit.

cœur des choses et qui laissait seulement deviner ou par instants entrevoir sa formidable présence, partagea bientôt son empire avec des formes moins indéterminées, sans doute dérivées du même principe. En effet, selon l'enseignement de M. Vignier, tigre et dragon, ours et hibou sortent du *t'ao-t'ie*



Cliché Pivot.

FIG. 30. — Miroir « aux huit arcs ». Musée Guimet, don Pelliot.

« par jaillissement ou par hybridation ». Leur individualisation, d'après M. Vignier, remonterait aux environs du ^{ve} siècle avant notre ère. Le dragon ou *k'ouei*, qui se présente

tantôt comme un dragon à tête d'oiseau (*k'ouei fong*), tantôt comme dragon proprement dit (*k'ouei long*), est un animal au corps tassé ou allongé avec une tête en groin, des piquants sur le dos et une queue serpentiforme (fig. 10, 12 et 14; cf. fig. 75). Apparentés à ce type général sont les salamandres et serpents (*li* et *k'iu*) — ces derniers représentés par « un S couché et allongé », forme peut-être déjà visible sur les vases énéolithiques (1).

Plusieurs archéologues russes ont fait de très méritoires et louables efforts pour rechercher hors de Chine l'origine de



Cliché Lanierce.

FIG. 31. — Miroir « aux ailes » (à droite). Musée Guimet, don Pelliot.

ces divers types de monstres, notamment en ce qui concerne le *t'ao-t'ie* et le dragon. Et sans doute, le fond mythique des diverses civilisations primitives étant presque partout assez semblable, il n'est nullement impossible d'établir des analogies entre les différents monstres archaïques dans lesquels se cristallisèrent les mythes de l'Eurasie; mais un tel travail nous paraît bien décevant. Pourquoi en effet vouloir que la

(1) ANDERSSON, *An early Chinese Culture*, pl. XIV, 1 et 2.

civilisation chinoise ait été frappée d'une stérilité congénitale telle qu'elle n'ait jamais pu produire spontanément de types originaux? Pourquoi réduire cette civilisation au rôle d'adaptatrice et d'assimilatrice? Thèmes, motifs, inspiration, elle aurait tout emprunté à la Chaldée, au monde scythique ou



Cliché C. T. Loo.

FIG. 32. — Bronze *hou*, Han.
Collection du marquis Hosokawa.



Cliché Vignier.

FIG. 32 bis. — Bronze *hou*, Han.
Collection Charles Vignier.

hunnique, voire aux [cultures inconnues de la région cantonaise protohistorique. Seul le génie chinois, qui durant vingt siècles devait cependant révéler une telle puissance de jaillissement et de renouvellement, n'aurait pu travailler

que sur des emprunts. Qui ne discerne les dangers d'un tel postulat ?

Bien loin de chercher ailleurs qu'en Chine les origines du *t'ao-t'ie*, du dragon et des apparitions similaires, nous voyons dans leur caractère même la marque propre du génie chinois. L'apport particulier de l'âme chinoise archaïque, durant cette terrible époque des « hégémons » et des « royaumes combattants » qui se présente comme une des plus sombres de l'histoire, fut précisément de traduire dans l'art l'omniprésence



Cliché Rutherford.

FIG. 33. — Vase *hou*, des Han.
Collection Rutherford.

du mystère toujours prêt à se résoudre en terreur. Les affinités évoquées entre l'art mexicain et l'art Tcheou pourraient, ainsi que le suggérait M. Vignier, s'expliquer par un état d'âme analogue, produit de conditions politiques semblables (cf. fig. 23-24). Deux sociétés, ployées sous un régime de sang (relisons, à travers l'édulcoration confucéenne, l'histoire des « royaumes combattants » et du début des Ts'in), n'entrevoient, quand elles veulent sonder la destinée, qu'un masque de *t'ao-t'ie* en menace au sein de la nue.

Cette menace omniprésente, cette terreur latente, l'artiste ne les concrétisera donc point

ou, s'il s'y hasarde, les apparitions entr'aperçues se garderont de tout réalisme. Le mystère qui écrase l'homme en face de son destin subsistera dans son entier, et c'est sans doute la formule même de l'art chinois archaïque que nous livre M. Vignier, lorsqu'il nous dit « qu'en Chine le but unique de l'artiste ne fut pas de représenter le monde réel, mais

au contraire de confronter peu à peu la réalité à un monde mouvant et imprécis comme les nuages ». Et si du *t'ao-t'ie* épars aux flancs du vase rituel l'animal semble se dégager, ce n'est pas une bête connue qu'on a voulu en réalité reproduire, mais il s'agit presque uniquement « de créer



Cliché Lanierce.

FIG. 34. — Couvercle de vase Han. Collection Henri Rivière.

une hantise qui revêtît par surcroît une apparence animale » (cf. fig. 6 et 14).

L'esthétique Tcheou est tout entière dominée par cette double préoccupation : suggérer le mystère par quelques appa-

ritions redoutables sans le dissiper en les concrétisant; donner dans toute sa force, dans toute sa plénitude, le frisson de la Destinée, l'angoisse des pouvoirs souverains sous lesquels l'homme est ployé et broyé, sans que ces pouvoirs se dévoilent assez pour que l'homme puisse les affronter corps à corps. Mystère et terreur, c'est toute l'inspiration de ces siècles farouches.

Pour traduire une telle hantise, une seule qualité était

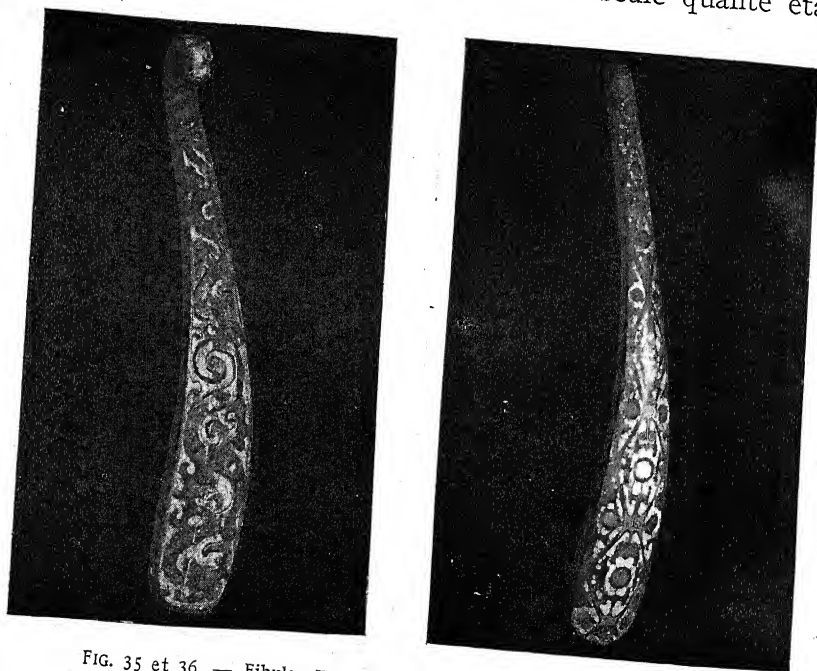


FIG. 35 et 36. — Fibules Han. Musée Guimet (dons Pelliot et Langweil).

nécessaire, une seule préoccupation prédomine : celle de la force. Force accumulée, ramassée, enserrant sa surabondance décorative dans la sévérité de ses contours, ne tirant que d'elle-même son élégance — tel est l'art Tcheou.

Formes lourdes? Non, car les lignes, volontaires jusqu'au despotisme, commandées par un dynamisme d'une vigueur

inouïe, se délimitent rigoureusement. Une sûre géométrie (cette race chinoise était déjà, en même temps qu'éperdue de mystère, farouchement pratique) astreint l'objet à la règle stricte de son utilisation. Chaudrons, cuves et pots resteront donc, dans le développement de leurs plans, fidèles aux formes originelles de leur type; et rien n'est plus émouvant que cette persistance de l'humble destination domestique coïncidant avec la révélation des premières mythologies. En vain, à partir du ^ve siècle avant notre ère, le confucéisme prendra à tâche de remplacer les légendes archaïques par son moralisme officiel. Les vases Tcheou perpétueront, éternisé dans le bronze, le vivant souvenir des angoisses et des rêves d'une société abolie.

Les formes, commandées par l'emploi domestique ou rituel, resteront donc impeccablement sobres. Mais le monde d'images fabuleuses et de cauchemars qui hantait la subconscience chinoise prendra sa revanche dans le décor. Il se révélera, ce décor, aussi touffu, volontairement confus et foisonnant que les mythes ignorés qui lui ont donné naissance. Il s'agit d'ailleurs ici d'une complication progressive. Au début, pour autant que les tentatives de classification comparée aient quelque valeur, l'ornementation semble encore assez sobre. Les



FIG. 37. — Fibule Han.
Collection Koechlin.

motifs généraux, d'inspiration animale conventionnalisée, qui décorent le vase, sont seulement indiqués soit par un contour en relief filiforme, soit, au contraire, par un contour en creux. Le fond reste encore uni. Mais bientôt les motifs animaliers stylisés qui forment l'essentiel du décor s'enlèvent en relief d'ensemble. Les yeux, les cornes du *t'ao-t'ie*, sans



FIG. 38. — Anneau de bronze Han. Collection David Weill.

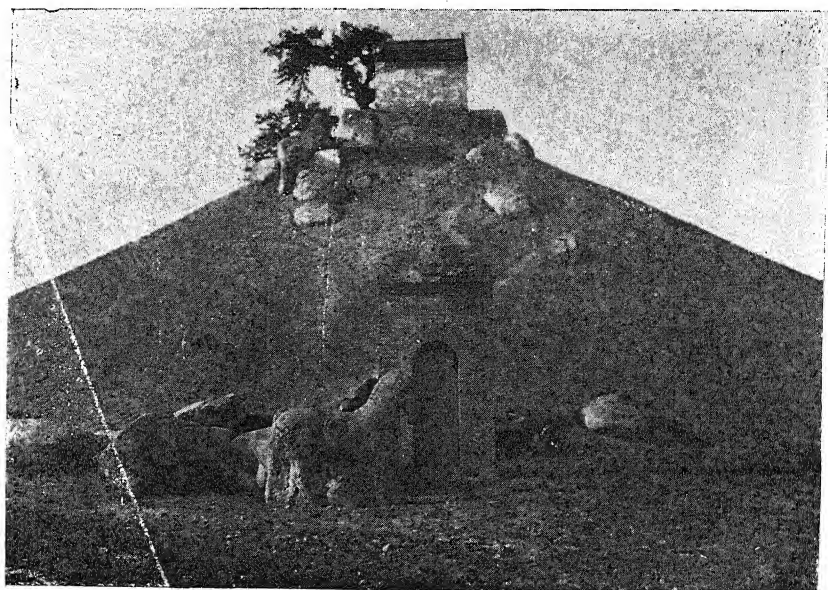
prendre encore l'envol de la ronde-bosse, se détachent à demi-saillie sur le fond. — A la phase suivante, la ronde-bosse triomphera avec les têtes de monstres, de fauves et de



Cliché C. T. Loo.

FIG. 39. — Plat en bronze des Han. Collection du marquis Hosokawa.

béliers qui surgissent aux attaches des anses ou sur le milieu des cols de vase (fig. 15, 20). Également en relief les côtes ou arêtes qui marquent les lignes de partage des plans et confèrent au vase une saisissante impression de nervosité et de force architecturale. Parfois même, le bronze tout entier revêtira une apparence animale, comme les hiboux Sumitomo et Camondo ou l'éléphant Camondo (fig. 21, 22). Mais jamais, même dans ces cas aberrants, le thème animal ne se



Cliché Segalen, Lartigue et de Voisins.

FIG. 40. — Le tombeau de Ho K'iu-ping, 117 avant J.-C.

rapprochera d'une représentation servile. Au demeurant, c'est moins la forme de l'animal qui est ici rendue que sa définition synthétique, son énergie, sa virtualité de puissance. Les animaux Tcheou ne sont pas des formes, ce sont des forces.

En même temps, dans les intervalles laissés par les motifs saillants bio-géométriques, le fond, tout le fond se revêt de

thèmes ornementaux, en principe de *lei-wen* ou lignes de foudre, c'est-à-dire de la grecque d'Extrême-Orient dont les combinaisons, à la fois enchevêtrées et ordonnées, couvrent tous les espaces libres, tout l'intervalle des motifs principaux, jusqu'au corps des animaux évoqués. Leur répétition finit, sous le regard, par dépasser l'effet décoratif et par vibrer à son tour en un rythme puissant (cf. fig. 25). Le

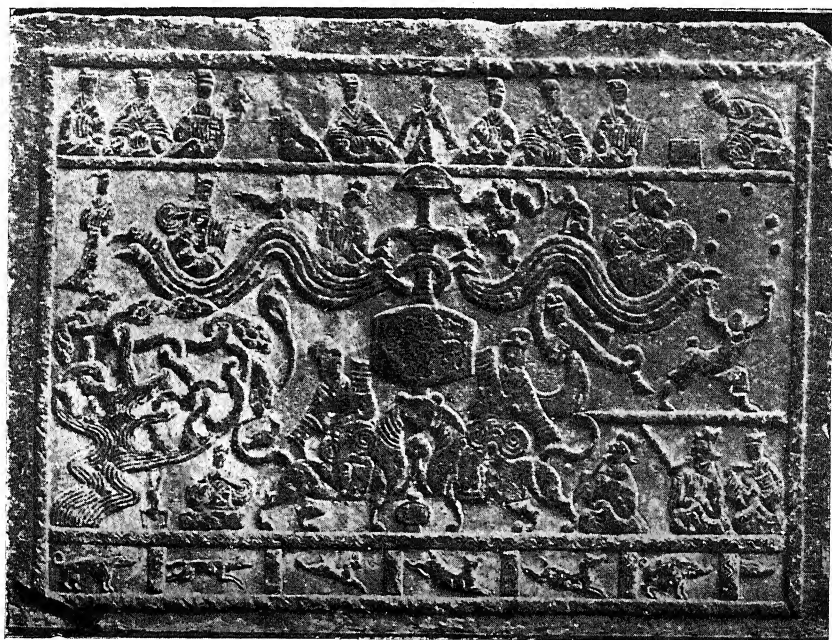


FIG. 41. — Relief de pierre, 114 A. D. Collection von der Heydt.
Par la courtoisie du baron von der Heydt.

vase tout entier n'est plus que cela, tension et rythme de forces : un poème de bronze.

Remarquons à quel point, sur les *hien*, les *ting* et les *lei* de la collection Sumitomo ou de la collection Loo que nous reproduisons ici (fig. 6 et 14), les éléments du *t'ao-t'ie*, d'abord comme épars aux flancs du vase, se rassemblent sous le regard

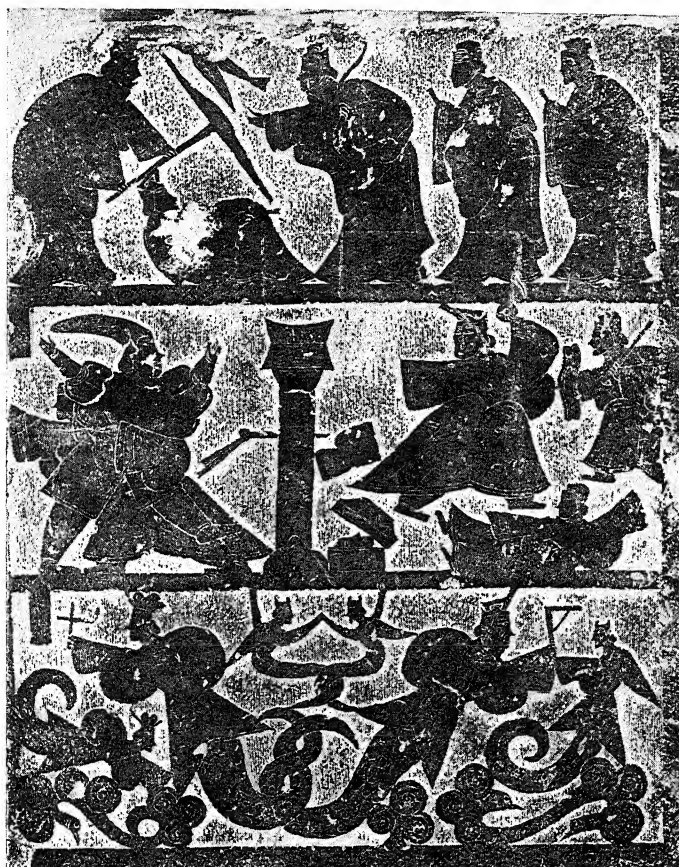
en une puissante unité. Dès que l'esprit a discerné, dans l'enchevêtrement des thèmes décoratifs en apparence purement géométriques, les gros yeux hallucinants du monstre, ses cornes retournées de bélier, la puissante arête frontale et nasale, le retroussis du mufle avec, le cas échéant, le rictus des crocs, la bête jaillit littéralement du bronze, sa présence s'impose, despotique; elle est elle-même le vase,



Cliché Chavannes.

FIG. 42. — Relief Han du Chan-tong.

bien plus intensément que si elle avait revêtu la forme définie d'un animal réel. Pour compléter l'évocation, voyez les dragons qui s'affrontent sur le col ou le couvercle; leur géométrisme voulu laisse l'esprit en suspens entre le saurien et le félin (et, de fait, le serpent et le tigre chinois sortiront tous deux



Cliché Chavannes.

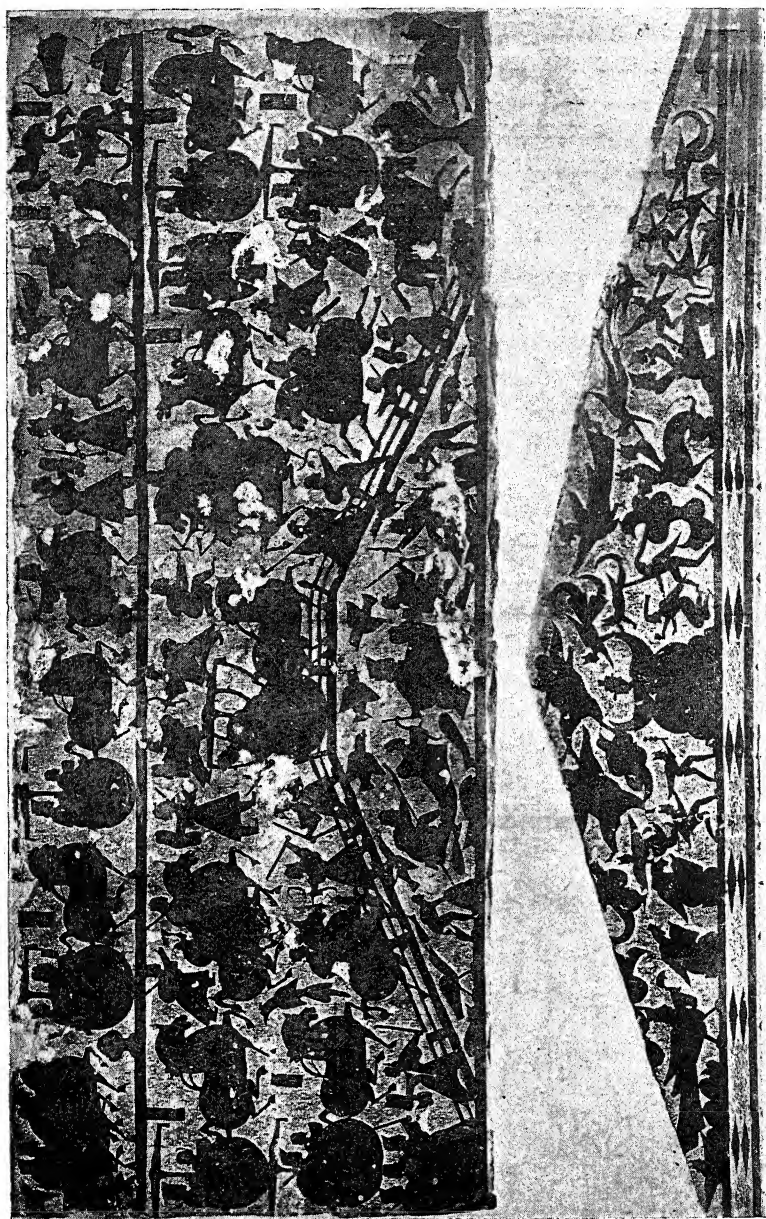
FIG. 43. — Relief du Wou Leang tseu.

de cette virtualité). Mais malgré cette indétermination, ou peut-être même à cause d'elle, l'animal fantastique galope, ondule, menace et s'impose; lui aussi, avec plus de férocité que n'importe quel être connu. Il y a, dans ses lignes géométriques, l'ondulation animale et les zigzags de la foudre (1). De fait encore, dans ses formes ultérieures, lorsqu'il apparaîtra dans la peinture médiévale, le dragon se montrera à nous parmi les fulgurations de la nue. Son esthétique est déjà en puissance dans les vases Tcheou.

Et toute l'esthétique chinoise en même temps. Cette science des masses, cette sûreté et cette vigueur dans la disposition des plans, qui font des vases Tcheou des œuvres architecturales, nous les retrouverons aux époques suivantes, dans l'art des Han et des T'ang, jusque dans la céramique Song. Par ailleurs, les bronzes Tcheou nous révèlent une autre donnée permanente de l'esthétique chinoise : à côté de la précision de la ligne, l'imprécision voulue du sujet. Certes, l'évolution chinoise connaîtra des heures de réalisme franc, le réalisme linéaire des Han, le réalisme nourri des T'ang. Mais de telles concrétisations ne représenteront qu'un moment, vite dépassé, de cette évolution. Aux deux termes de la courbe, nous avons d'une part le *t'ao-t'ie* Tcheou, diffus aux flancs du vase, ne se dégageant de la matière que progressivement ou par fulgurations, d'autre part cette même Présence plutôt devinée que discernable dans les brouillards du lavis Song. Dans les deux cas ne s'agit-il point d'une immanence qui se refuse à se laisser concrétiser ? Menace en masque de *t'ao-t'ie* aux âges farouches, rêverie panthéiste plus tard, sous l'influence du *mahâyâna* et du taoïsme, c'est toujours, malgré la différence des époques, des philosophies et des civilisations, la même conception générale du monde.

Cette conception, singulièrement difficile à définir par elle-

(1) Cf. *Eumorfopoulos Collection, Chinese and Korean bronzes*, pl. XVIII, et XLVI, fig. A 131 et A 132. SIREN, *Arts anciens de la Chine*, I, pl. 27 A (Collection Stoclet), pl. 29 (Collection Sumitomo), pl. 63 (Collection David Weill).



Cliché Charonnet.

FIG. 44. — Relief du Wou Leang tseu.

même — ne s'agit-il pas de déterminer l'inconnaissable? — se différencie dès qu'on la compare à celle des autres races.

La Grèce? Le Zeus de Mylasa, l'Aphrodite de Cnide ou de Milo, chairs de marbre. L'Égypte? Tous les colosses pharaoniques affirmant despotiquement au soleil la précision de leurs lignes. L'Inde? Le Buddha de Sârânâth, le Çiva tricéphale d'Élephanta, le Mañjuçrî d'Ajantâ, les tendresses de Bôrôbudur. Partout l'être humain divinisé, magnifié jusqu'aux limites mêmes du Cosmos (voyez le natarâja), mais restant humain malgré tout.

En Chine, au contraire, l'indétermination voulue, puissance du bronze où une énigme de *l'ao-t'ie* ne surgit que pour s'y dissimuler davantage, lointains vaporeux du lavis qui laisseront planer, eux aussi, bien qu'en termes différents, la même indétermination. Il y a là, des deux côtés, un élément qui reste propre à l'esthétique chinoise, car ni l'Égypte, ni la Chaldée et la Perse, ni la Grèce, ni l'Inde ne nous présentent rien de pareil. C'est l'esthétique du mystère non concrétisé, du mystère intégral, redouté ou aimé en tant que tel. Pour la première fois après les arts, au fond si pareils, de la Méditerranée, de l'Asie antérieure et de l'Inde, nous sortons du canon classique, loin de tout anthropomorphisme. Nous abordons un art qui, sans plastique ni sensualité, avec de simples lignes géométriques — des lignes de force — suggère et pose intégralement, abstraitement, le problème de la destinée.

•



Cliché Charannes.

FIG. 45. — Relief du Wou Leang tseu.

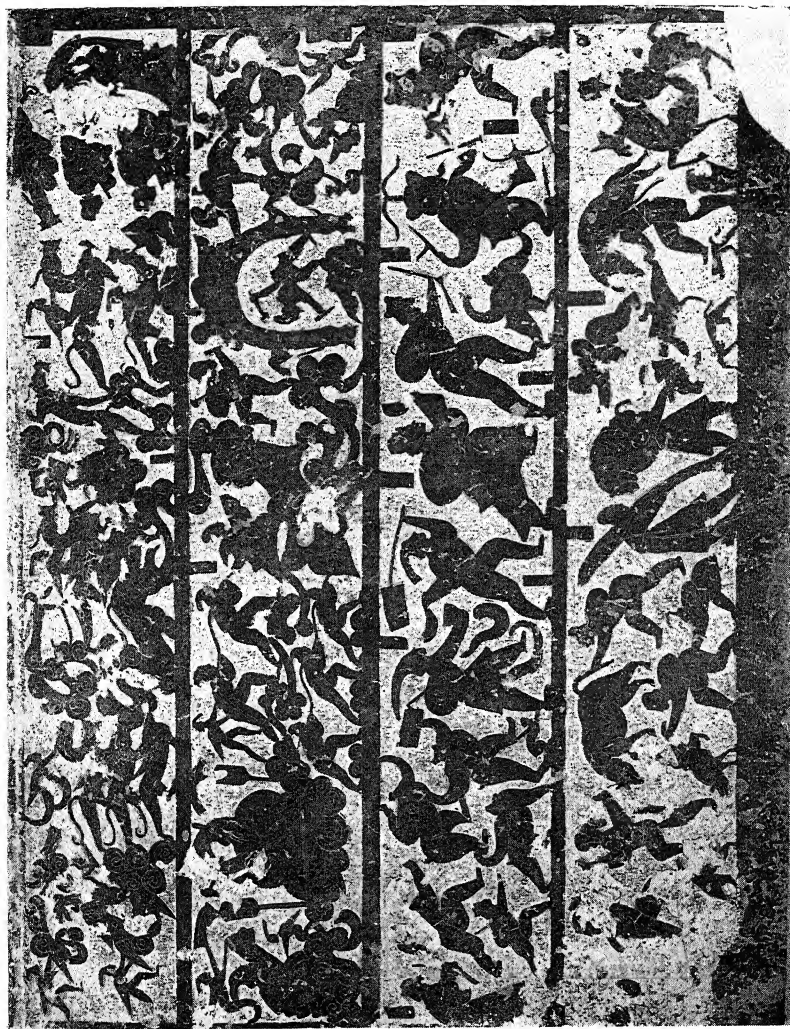
Les jades archaïques.

Quelle que soit l'origine du jade (importé de Khotan ou indigène), les objets de jade remontent à la préhistoire chinoise. Andersson a trouvé des disques de jade dans les sites énéolithiques du Kan-sou. A l'époque Tcheou les jades durent être assez nombreux. M. Pelliot, qui a fait une étude particulière de la question (1), se montre cependant très réservé sur la datation absolue des diverses pièces connues en Europe, au Japon et en Amérique, même sur les séries dites du site de Sin-tcheng (au Ho-nan). Tout ce que nous pouvons avancer, c'est que le décor de ces jades est souvent de thème Tcheou, tout entier en fond de *lei-wen* ou « lignes de foudre » et de dragons très stylisés à peine distincts du *lei-wen*.

Cependant il arrive souvent que les jades ne comportent aucun décor, l'objet ne valant que par la beauté tactile et visuelle de la matière et par la pureté de la forme : fragments cristallisés de clair de lune, comme le veut la légende khotanaise. Tel est le cas des *pi*, grands anneaux plats ou disques percés d'un trou médian, dont les collections Gieseler, Cosme et David Weill possèdent d'admirables échantillons. Ces disques, de signification rituelle comme tous les jades archaïques, auraient été des emblèmes solaires employés soit dans les rites funéraires, soit dans les sacrifices. — Un autre type, le *kouei*, sorte de « couteau de jade » s'emmanchant jadis sur un montant perpendiculaire, est — M. Pelliot l'a établi — la réduction, à titre d'emblèmes rituels, des anciennes hallebardes et haches-poignards de l'époque néolithique. Signalons encore le *ts'ong*, défini par M. Sirén (2) « un tube creux, cylindrique à l'intérieur, mais carré à l'extérieur », qui

(1) *Jades archaïques de la Chine appartenant à C. T. Loo, publiés par M. Pelliot*, Van Oest, 1925. Cours de M. Pelliot à l'Institut des Hautes-Études chinoises, 28 mars 1927.

(2) *Les Arts anciens de la Chine*, I, p. 61.



Cliché Chavannes.

FIG. 46. — Relief du Wou Leang tseu.

aurait symbolisé les quatre points cardinaux, et le *hou* schématisant le tigre.

Parmi ces jades, attribués approximativement aux Tcheou, nous rencontrons en effet assez fréquemment des pièces affectant la forme de l'animal indéterminé et schématisé plus ou



FIG. 47. — Estampage Chavannes (159, pl. LXXXV).

moins géométriquement par des zigzags de lignes de force. C'est là un recoupement précieux pour la fixation, à travers les différentes matières, de ce que nous sommes en droit d'appeler désormais l'esthétique Tcheou. Dans ces découpages



Cliché Chavanr.es.

FIG. 48. — Relief de Li-hi, 171 A. D.

de jade comme dans les motifs de bronze, les formes de l'animal sont à peine individualisées, à peine indiquées par un retournement de tête, un enroulement de queue, des repliements et les cassures à angles droits de larges stries parallèles, et cependant toute l'énergie virtuelle, toute la force de détente de l'animal se trouvent violemment synthétisées (1). Dragons, tigres ou oiseaux — on ne discerne qu'à peine entre les différentes significations de ces jades, mais qu'importe? Par



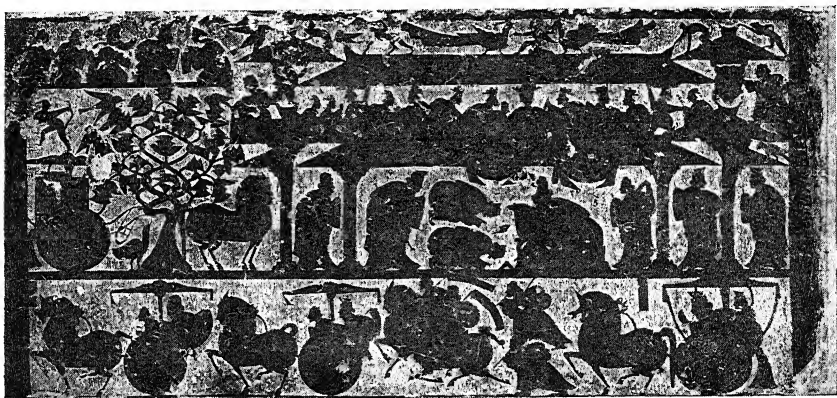
FIG. 49. — Cavalerie Han. Estampage Chavannes.

delà les spécifications inutiles ces petits bijoux disent la puissance redoutable des apparitions de terreur, bêtes, monstres ou dieux, qui hantaient l'imagination chinoise. Ici encore, mieux que des êtres réels — des menaces et des forces.

(1) PELLLOT, *Jades archaïques*, Collection Loo, pl. XXIII et XXIX.

L'époque Ts'in.

La Chine archaïque comprenait essentiellement le bassin du fleuve Jaune, celui du Pei-ho et une partie de celui du fleuve Bleu. Au VIII^e siècle elle était partagée en un certain nombre de principautés ou de royaumes, gouvernés par autant de dynasties guerrières qui se disputaient, au milieu de guerres incessantes, à la fois féroces et chevaleresques, l'hégémonie. Le plus belliqueux de ces « royaumes combattants » était celui



Cliché Chavannes.

FIG. 50. — Relief du Wou Leang tseu.

de *Ts'in* situé dans la région de l'actuel Si-ngan-fou, au cœur de la province moderne du Chen-si, dans le nord-ouest de la Chine. Marche-frontière, obligée à une lutte quotidienne pour tenir tête aux Huns et aux autres nomades de Mongolie, *Ts'in* s'aguerrit encore à leur contact. Ce fut ainsi qu'au IV^e siècle avant Jésus-Christ on voit les rois de *Ts'in* (1) ré-

(1) Précédés de peu par les rois, voisins, de Tchao, vers 300 avant Jésus-Christ. Cf. M. Pelliot, cours du 25 avril 1927.

former leur armement et leur stratégie à l'imitation des hordes de la steppe, et, à côté des chars de guerre qui constituaient jusque-là la principale force des armées chinoises, créer à l'instar des Huns, leurs voisins, une cavalerie, arme singulièrement plus mobile, qui leur donna une supériorité marquée dans les combats.

Car si la suzeraineté de la dynastie Tcheou, toujours régnante dans son petit domaine royal du Ho-nan, se perpétue obscurément jusque vers le milieu du III^e siècle avant Jésus-Christ (256), les rois de Ts'in, depuis l'an 310 avant notre ère, exercent une hégémonie despotique tant sur ces suzerains fantômes que sur les autres rois féodaux. De 310 à 256 l'histoire peut conserver la rubrique d'époque Tcheou. En réalité l'époque Ts'in est commencée. L'acte solennel de 221 par lequel le roi de Ts'in, tous ses rivaux une fois abattus, se proclama seul maître de la Chine et premier empereur — Chehouang-ti — ne fit que sanctionner en droit une situation de fait.

Prodigieuse personnalité, d'ailleurs, que celle de ce César chinois, qui en trente-six années de règne, de 246 à 221 comme roi de Ts'in, de 221 à 210 comme empereur de la Chine entière, forgea de ses puissantes mains, pour l'éternité, l'unité chinoise, l'État chinois, l'empire. Type de surhomme qu'un Carlyle et un Nietzsche eussent pu mettre sur le même plan que les plus grands parmi leurs « héros » indo-germans ou sémitiques. Mais quelle que fut la surabondance de cette personnalité hors pair, elle n'expliquerait pas seule l'empreinte extraordinaire dont l'époque Ts'in a marqué l'art. Comment supposer que dans ce bref espace de temps (car la dynastie impériale des Ts'in ne survécut que trois ans à son fondateur) aient tenu tant d'œuvres caractéristiques? Force nous est donc d'admettre avec M. Charles Vignier que le style appelé Ts'in correspond non pas seulement à la brève apothéose impériale de cette maison (221-207), mais aussi à sa longue hégémonie royale dans le nord-ouest, depuis les dernières années du IV^e siècle avant notre ère.

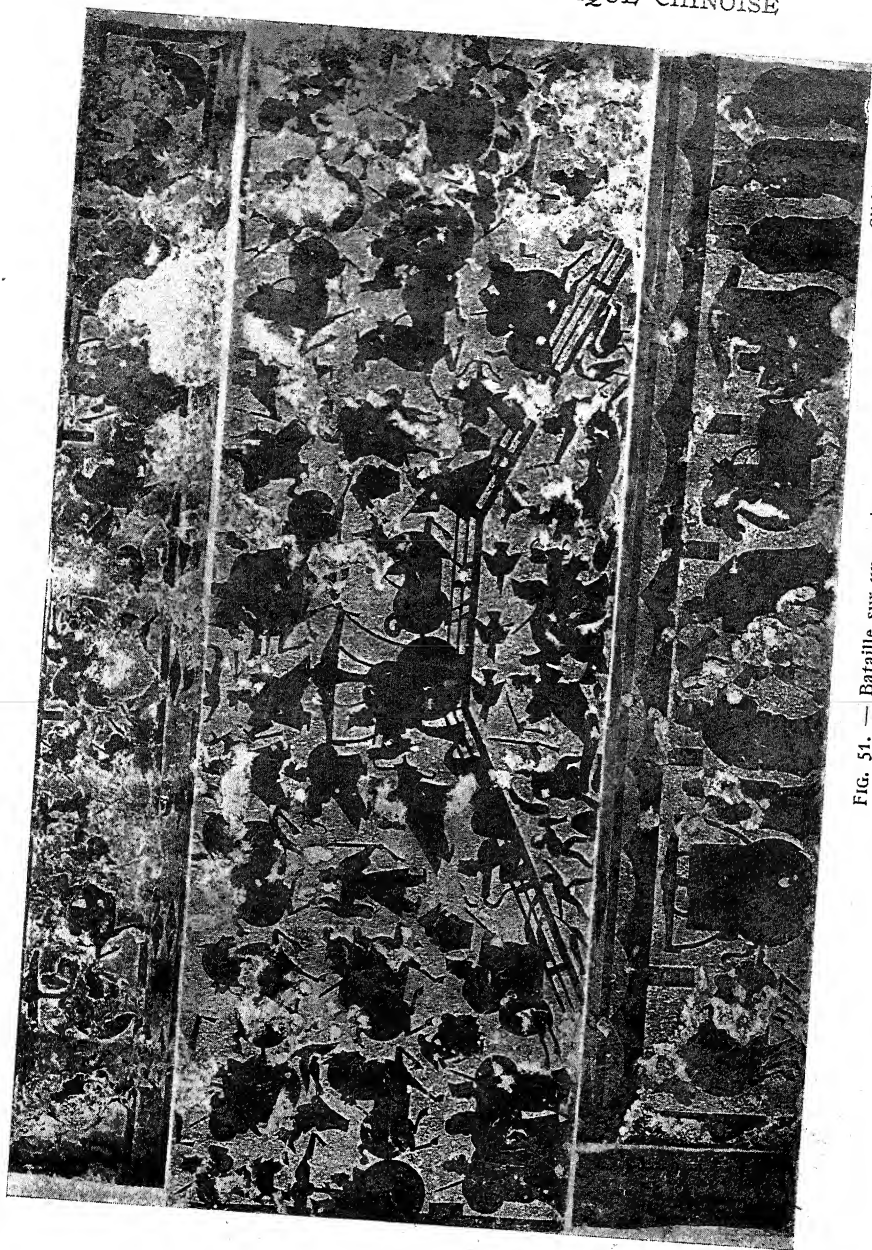


FIG. 51. — Bataille sur un pont.

Clichs Charannes.

Qu'est-ce, au point de vue historique, que le Ts'in ? C'est la force chinoise des temps Tcheou rassemblée, concentrée et décuplée par le plus dynamique de ses éléments. Toute cette histoire de violences sans frein, de ruses et de meurtres se surpasse elle-même dans une dynastie de proie. De même, au point de vue esthétique, que sera l'art Ts'in (1) ? Ce sera, selon l'heureuse formule de M. Charles Vignier, un Tcheou paroxyste et flamboyant, « un style de séisme ». C'est la même



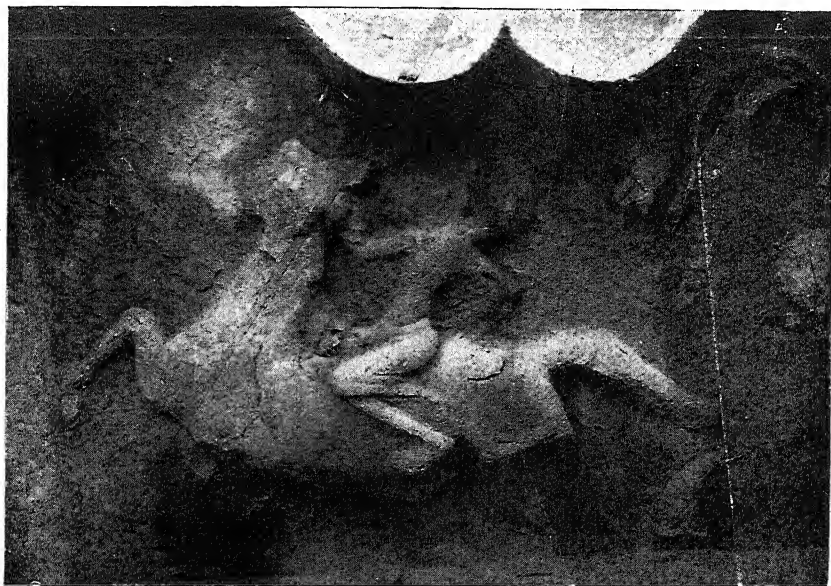
Cliché Lartigue, Segalen et de Voisins.

FIG. 52. — Pillier de Chen. — L'Oiseau rouge.

multiplicité, la même surabondance de motifs que dans le Tcheou, mais avec « un décalage, un bouleversement constant des plans et un enchevêtrement supérieur des thèmes ».

(1) C'est-à-dire l'art généralement attribué aux Ts'in, car, ici, aucun repère d'inscription, aucune date. Insistons honnêtement sur ce fait.

Cette définition s'applique-t-elle, comme le pense M. Sirén, aux pièces trouvées par l'ingénieur suédois Karlbeck près de Chou-tcheou, dans la vallée de la Houai, au Ngan-houei, région qui fut entre 248 et 221 avant Jésus-Christ le centre de l'ancien royaume de Tch'ou, rival malheureux du royaume de Ts'in? Ce sont des fragments de vase, des bouterolles, des charnières, des appliques, avec, pour décor, une danse de spirales, de volutes, de nuages, de rinceaux enchevêtrés émettant



Cilch's Lartigue, Segalen et de Vaisins.

FIG. 53. — Pilier de Chen. « La Chevauchée funèbre ».

des griffes et des écailles. Ces pièces, dont beaucoup ont été acquises par la comtesse Hallwyl, ont été étudiées par M. Sirén dans le catalogue de son ancienne collection (1). Mais

(1) *Documents d'art chinois de la Collection Oswald Sirén*, *Ars Asiatica*, VII, nos 30-57.

M. Vignier se demande si les découvertes de la Houai ne se réfèrent pas à une époque un peu plus récente, au « *néo-Ts'in* » qui marque la période immédiatement post-Han. Quoi qu'il en soit, on trouve de bons spécimens du style Ts'in dans plusieurs objets des collections européennes, comme la serrure à deux pènes de la collection David Weill, déjà souvent reproduite, et la garde de sabre en or, non moins célèbre, de la collection Eumorfopoulos (1). Sur ces divers objets nous voyons aussi s'enchevêtrer, dans une mêlée d'une intense ani-



Cliché Lartigue, Segalen et de Voisins.

FIG. 54. — Pilier de Chen. Sagittaire.

mation et d'une extraordinaire liberté de mouvement, tout un foisonnement de spirales ou « lignes de tonnerre », de méandres et de rubans finissant parfois en fer de lance, en bec, en langues ou en griffes, tout un assemblage de tresses, de grecques tournant au rinceau et de croisements d'algues.

(1) SIRÉN, *Arts anciens de la Chine*, I, pl. 92.

Ces motifs géométriques proviennent directement du fond Tcheou, mais ils s'en distinguent à divers égards. Tout d'abord ces décors sont beaucoup plus chargés et travaillés dans le Ts'in que dans le Tcheou; lorsque dans le décor Tcheou on a une double ligne, dans le décor Ts'in l'espace compris entre



Cliché Lartigue, Segalen et de Voisins.

FIG. 55. — Pilier de Chen. — T'ao-t'ie.

les deux rainures est décoré de stries de biais par rapport aux lignes principales, de sorte qu'il n'y a presque plus aucune portion de bronze qui reste libre. (M. Pelliot.) D'autre part,

selon la remarque déjà annoncée de M. Vignier, cette exubérance Ts'in est à tendances dissymétriques, procédant par un constant décalage d'axe et de plan. Enfin, les décors Ts'in, bien que de principe géométrique, comme ceux des Tcheou, en diffèrent encore parce qu'ils sont plus arrondis, et cette caractéristique s'observe non seulement dans les contours des décors, mais dans les volumes; « les arêtes, si nettes, de l'art Tcheou manifestent, dans l'art dit Ts'in, une curieuse tendance à s'arrondir (1) ».

On a rattaché à l'art Ts'in les bronzes découverts au Houangchan, près de Li-yu, dans le nord-est du Chan-si, rassemblés dans la collection Wannieck (fig. 26, 27, 28). De fait, la plupart de ces bronzes présentent l'enchevêtrement de décor propre à l'art Ts'in. La plupart témoignent du style flamboyant caractéristique de l'époque, mais peut-être avec atténuation de la dissymétrie signalée. D'autre part les animaux en ronde-bosse qui les surmontent ou les flanquent semblent dépasser la norme ordinaire du Ts'in. Peut-être y aurait-il quelque raison, comme le suggère M. Vignier, de voir là des pièces de transition entre l'esthétique Ts'in et le début de l'esthétique Han, — réserve qui, d'ailleurs, ne diminuerait en rien le puissant intérêt et la beauté de ces pièces.

(1) M. PELLIER, *Cours sur l'art chinois*, 25 avril 1927. Comparer dans le même style quatre jades Ts'in, collection Becker et Newman, et collection Hardt, reproduits par M. Charles Vignier dans son deuxième article sur *l'Exposition chinoise de Berlin*; in *Cahiers d'Art*, 4^e année, n° 5, pl. III. De cette « danse vibratoire » qui est la caractéristique du décor Ts'in, on trouvera encore un bon exemple dans le vase de bronze *touei* de la collection Eumorfopoulos, n° XXXVI-XXXVII, a 48 et 49 du catalogue Yetts.

L'époque des Han : bronzes, miroirs et jades.

Le héros Ts'in, Che-houang-ti, avait fait œuvre révolutionnaire et niveleuse. Brûlant les livres, abolissant la féodalité, supprimant les fiefs, faisant table rase du passé pour construire l'État chinois unitaire, il était sans doute allé trop loin et trop vite pour qu'une réaction ne se produisît point. Elle éclata au lendemain même de sa mort et balaya sa famille (207). Après quelques années de guerre civile, une nouvelle maison, la grande dynastie des Han, rétablit l'unité chinoise. Elle gouverna la Chine pendant quatre siècles, de 202 avant Jésus-Christ à l'an 8 de notre ère, puis, après le bref interrègne d'un usurpateur, de 25 à 220 A. D.

Instruits par l'expérience, les Han évitèrent la brutalité hâtive des Ts'in. Ils recommencèrent l'œuvre de ceux-ci mais avec plus de modération, et, de ce fait, la menèrent à bien. Leur gouvernement présenta ainsi des caractères en apparence contradictoires. D'un certain point de vue on put l'interpréter comme une réaction contre la centralisation et l'absolutisme radicaux des Ts'in. Ils remirent en honneur les « livres » confucéens, brûlés par Ts'in Che-houang-ti. Ils semblèrent même rétablir la féodalité. En réalité l'unification, la centralisation, l'empire, qui n'avaient été sous Che-houang-ti que l'improvisation géniale d'un surhomme, devinrent, grâce à la patiente administration des Han, une réalité. Sous le couvert d'une concession de forme à la réaction contre les improvisations fougueuses des Ts'in, les Han firent triompher patiemment et sûrement tout le programme de ces derniers. Un empereur comme Han Wou-ti (140-87 avant Jésus-Christ) se révèle à nous comme le fidèle continuateur de Ts'in Che-houang-ti. Bien mieux. Tandis que les Ts'in avaient limité leur ambition à l'unification de la Chine, se contentant, au dehors, d'arrêter les incursions des Huns par la construction de la Grande Muraille, les Han extériorisèrent la force chinoise et entreprirent à travers l'Asie centrale une large poli-



Cliché Lartigue, Segalen et de Voisins.

FIG. 56. — Pilier de Chen.



Clichés Lartigue, Segalen et de Voisins.

FIG. 57. — Pilier de Chen. Le Tigre blanc.

FIG. 58. — Pilier de Chen. Le Dragon vert.

tique d'expansion qui devait mettre la Chine en contact avec le monde iranien et le monde bouddhique. Nous avons raconté ailleurs (1) le détail de cette épopée. Contentons-nous de rappeler les raids de cavalerie qui, sous Han Wou-ti, conduisirent les généraux chinois Ho K'iu-ping et Li Kouang-li jusqu'au Ferghâna, aux portes de l'Iran comme de l'Inde (121-102). Plus tard, sous les seconds Han, de 73 à 97 de notre ère, un conquérant chinois plus célèbre encore, Pan Tch'ao, écrasa les Huns, soumit les oasis (alors pour la plupart indo-européennes) du Gobi, et parvint, lui aussi, jusqu'au Pamir. A travers le sobre récit des *Annales des Han*, toute cette histoire prend une allure d'épopée. Les escadrons chinois, formés à l'école des Huns, étaient en train de conquérir l'Asie.



L'évolution de l'art traduit fidèlement ce double caractère historique.

D'une part, l'esthétique Han marque, après l'exubérance Ts'in, une simplicité, une sévérité, une austérité frappantes. La simplicité Han — selon la remarque de M. Charles Vignier — ne contraste pas seulement avec « le flamboyant Ts'in », mais même avec toute la complexité Tcheou. « Cette simplification extrême du style ramène tout le décor à l'unité de plan et les thèmes à un simple graphisme ». Ces caractères se remarquent notamment dans les vases de bronze et les miroirs.

D'autre part, pour la première fois à notre connaissance, la ronde-bosse s'affranchit, descend des couvercles, des anses ou des panses de vases, et exige d'être traitée pour elle-même. Le réalisme apparaît, le réalisme animalier notamment, dans les terres cuites et aussi sur les reliefs des chambrées funéraires. Les thèmes mythologiques que les bronzes

(1) *Histoire de l'Extrême-Orient*, I, 210-219.

dissimulaient sur leurs flancs s'échappent en une fantastique ronde sur les reliefs du Chan-tong ou grimpent, libérés, sur les colonnes du Sseu-tch'ouan. Réalisme astreint toutefois au graphisme, au classicisme, à l'ordre strict qui président à toutes les compositions Han, et, de ce fait, restant tout mouvement et toute liberté, sans rien encore, ou presque, de



Cliché Lartigue, Segalen et de Voisins.

FIG. 59. — Tombe de Pao.

la plénitude musculaire qui caractérisera le réalisme, plus nourri, des T'ang.

Une des meilleures définitions de l'esthétique Han nous sera donnée dans cet esprit par M. Georges Salles à propos

d'une plaque de bronze récemment entrée au Musée du Louvre et où, dans un motif formé du foisonnement d'une demi-spirale, danse le « gnome Han » que les reliefs du Chan-tong vont nous apprendre à connaître : « La danse du personnage, écrit le conservateur des collections du Louvre (1), semble exprimer l'esprit qui anime chacune des pièces du décor. Tout y est mouvement; un même élan soulève, lie et emporte les formes cambrées, étirées, rebondies. La symétrie même, appliquée sans rigueur, avive, au lieu de l'entraver, le rythme de l'ensemble; elle ne fixe pas, elle entraîne comme si elle était l'effet dédoublé et concurrent d'une seule impulsion. Cette vivacité est propre au style Han. Le trait qui raye le métal est nerveux, aigu, impulsif. Il se détend avec soudaineté. S'il se replie, c'est pour partir en éclair. Il suscite ainsi un monde léger et bondissant où des êtres irréels se mêlent à des êtres vivants, les uns et les autres unis par l'extraordinaire jubilation qui tous les transporte. »

* * *

Le premier caractère de l'art Han, simplicité poussée parfois jusqu'à l'appauvrissement, pur graphisme linéaire, stricte symétrie décorative, apparaît avec toute la netteté désirable dans les miroirs : aucun contraste plus frappant que celui d'un décor de miroir Han après un décor de bronze Tcheou. On dirait par moment l'esthétique de deux peuples de tempéraments opposés.

La simplicité géométrique s'affirme dans les différents types de miroirs. Les bordures qui entourent le bouton central s'ordonnent en zones concentriques régulières, avec des thèmes d'une logique apaisée. Tout d'abord le décor aux « mamelons » ou « tétons » dont le nombre varie d'ailleurs de huit à quarante, ces derniers étant dits dans les clauses de

(1) Georges SALLES, in *Bulletin des Musées*, 11 novembre 1929.

style chinoises « les cent tétons » (fig. 29). Il semble qu'il s'agisse en réalité de représentations stellaires, le bouton central au milieu des zones concentriques successives symbolisant peut-être l'île des Immortels. Quoi qu'il en soit, les miroirs aux cent tétons sont d'une belle ordonnance, d'une



FIG. 60. — L'Oiseau rouge, brique Han du Musée Guimet.
Don Pelliot.

élégance calme qui plaît à notre classicisme inné. Autour du bouton central, dans l'île intérieure qui le sertit, deux cercles successifs de huit et six tétons; puis, après une bande sans orne-

ment, un premier cercle orné de festons ou segments de cercle, ou de vagues (seize) dirigées vers l'intérieur; puis, après la séparation d'une circonférence hachurée, une large zone circulaire avec un élégant motif décoratif comprenant quatre tétons entourés chacun d'une couronne de huit boutons plats de façon à composer chacun une fleurette; ces fleurettes sont entourées et reliées entre elles par de souples rinceaux fleuris, par espaces, de gros boutons simples ou jumelés; enfin, après une zone libre, la bordure extérieure du miroir, décorée des larges festons déjà mentionnés.

Un autre type de miroir Han assez fréquent est celui des « huit arcs » (fig. 30). Après le bouton central reposant sur quatre pétales et deux anneaux concentriques cordés ou lisses, règne un cercle festonné en étoile octogone, nettement détaché. Puis des anneaux de bandes parallèles et de hachures, ou de caractères inscrits, puis le rebord large, non décoré.

Un troisième type assez différent, mais non moins « construit » et rigidement symétrique est celui des ailes d'hirondelle (fig. 31). Au centre un gros bouton, enclos dans un solide carré orné au pourtour, en larges caractères, des signes du bonheur. Sur le rebord, les seize festons habituels, tournés à l'intérieur. Ces festons, à les regarder négativement, découpent une étoile rayonnante à seize pointes; à chaque angle du carré inscrit dans l'étoile, une tige à trois feuilles, séparées par une nervure d'une rare élégance; et, entre ces stylisations végétales, huit motifs non moins géométriques, en ailes, où on peut voir le dessin de l'hirondelle filant, ailes rabattues, en plein vol. Ensemble qui, après le classicisme reposant des miroirs à mamelons ou à arcs, est d'une résonance aiguë digne des élytres de certains coléoptères ou du géométrisme dentelé de certains radiolaires.

Nommons encore la disposition décorative dite en TLV. Il s'agit en principe de miroirs où, après le bouton central inscrit dans un carré orné de tétons et de caractères, le champ principal, décoré en général de tétons et d'animaux stylisés (sur lesquels nous allons revenir), est ponctué à intervalles

réguliers d'un graphisme formant, suivant les cas, nos lettres T, L, ou V. Suivent, en allant vers le pourtour, des bandes concentriques ornées de stries en hachures, puis de larges dentelures, et enfin de lignes spirales doubles formant dessin de nuages.



FIG. 61. — Dragon, brique Han du Musée Guimet.
Don Pelliot.

Les animaux qui apparaissent sur le champ principal de ces miroirs sont en principe les animaux symboliques des quatre directions : dragon vert de l'Orient, tigre blanc de

l'Occident, oiseau rouge du Sud, et tortue noire du Nord (1). Il s'agit de formes très stylisées, mais stylisées en volutes et en spirales, ce qui, sans parler de la simplicité du graphisme, les distingue dès le premier coup d'œil des dragons à angles droits de l'ornementation T'cheou. Sur certains miroirs, comme les deux admirables pièces de la collection David Weill reproduites par Sirén (2), le dessin de ces formes animales est étroitement apparenté à celui des dalles funéraires du Chantong, dont nous parlerons bientôt. De fait, malgré la simplicité géométrique des premiers miroirs Han, nous voyons apparaître vers la fin de l'époque et au commencement des Six Dynasties des modèles où le décor est presque entièrement composé de personnages en franc relief qui s'écartent même du graphisme Han pour revêtir les formes déjà plus pleines qui nous conduiront au réalisme T'ang. Le caractère taoïque de ces miroirs n'est pas pour nous surprendre si nous nous rappelons la part considérable jouée à la fin du II^e siècle de notre ère et au début du III^e par le néo-taoïsme et par le spiritisme qui s'y rattache dans la révolte des « Bonnets-Jaunes » et les guerres des Trois-Royaumes.

*
* *

La même évolution se traduit sur les vases, plats et tambours de bronze Han.

Les vases de bronze Han se font en effet remarquer en principe par une simplicité de décor qui va souvent jusqu'à la nudité (fig. 13 *bis*). Spécifions bien d'ailleurs que cette règle n'a rien d'exclusif. Non seulement les artistes de l'époque Han ne bannirent pas d'office les modèles antérieurs, mais les Han, ayant affecté, au moins en théorie, de présider, après les boule-

(1) Discussion de ces symboles cosmogoniques dans le cours sur l'art chinois de M. Pelliot, 9 mai 1927.

(2) Sirén, *Arts anciens*, II, pl. 65 B et 66 A.

versements Ts'in, à une restauration du traditionalisme Tcheou, leurs bronziers continuèrent à « faire du Tcheou », comme on devait en faire après eux jusqu'en plein Moyen Age. Toutefois, dans la mesure où les Han innovèrent, ce fut, pour les vases et les plats comme pour les miroirs, dans le sens de la simplicité linéaire. Les tripodes *ting* et les élégantes amphores *hou*, d'époque Han, des collections Vignier, Eumor-



Cliché Lanierce.

FIG. 62. — Tigre Han, brique de la collection Henri Rivière.

fopoulos (1), Sumitomo, Burchard, Wannick, ou du musée

(1) *Eumorfopoulos Collection, Catalogue of the Chinese and Korean bronzes by PERCEVAL YETTS*, bons spécimens de la simplicité et de la symétrie Han, pl. XXIV, XXVII, XXVIII, XXIX, LII, LIII.

de Stockholm n'ont souvent d'autre décor que quelques larges bandes cannelées, quelques anneaux très simples à la base du col ou autour de la panse. Toute l'élégance du vase réside dans la sobriété et la pureté de ses formes. Point n'est besoin, à notre avis, d'invoquer, comme on a cru devoir le faire, une inspiration hellénistique. La simplification qui triomphe ici correspondait à une des lois internes de l'esthétique Han et se reliait à tout ce que nous avons vu de cette esthétique.

C'est une tendance analogue qui, lorsque le vase était orné de motifs géométriques, végétaux ou animaux, faisait remplacer le lourd décor en relief puissant des Tcheou par des motifs en bandes larges et plates d'un très faible relief. La décoration en bande plate est, au même titre que le graphisme linéaire, une des lois dominantes de l'esthétique Han. Nous reproduisons, comme illustration parlante de cette règle, trois vases caractéristiques, appartenant, le premier à la collection Charles Vignier, dont il constitue l'un des joyaux, le deuxième à la collection du marquis Hosokawa, le troisième à la collection Rutherford (fig. 32-33). Comparer ces trois pièces entre elles puis aux bronzes Tcheou constitue la meilleure leçon sur le sens de l'évolution chinoise aux environs de notre ère. De la même loi du décor plat, s'appliquant ici à un élégant motif de dragons en rinceaux, relève le couvercle de vase Han de la collection Henri Rivière, de notre figure 34.

Parfois ces vases de bronze, sans rien perdre de la simplicité de leur décor géométrique général, nous offrent, associées à ce décor, des représentations humaines et animales d'un tout autre caractère. Tel est le cas pour le petit récipient à vin *hou*, bronze patiné de la collection J. Stonborough (1), avec ses deux frises, l'une sur l'épaule, l'autre sur le ventre

(1) *Ausstellung Chinesischer Kunst*, Berlin 1929, n° 34. Bonne reproduction par M. Charles Vignier, deuxième article sur l'*Exposition de Berlin*, in *Cahiers d'Art*, 4^e année, n° 5, pl. I.

du vase, représentant, la première une chasse au léopard, la seconde une chasse au buffle. Alors que le décor de la gorge et du pied nous montre un graphisme strictement conforme à l'idéal de symétrie et de simplicité de l'ornementation Han, les deux chasses nous révèlent un sens du mouvement d'une prodigieuse envolée. La charge du buffle encerclé, blessé d'un épieu à l'épaule et qui fonce désespérément sur le cercle des chasseurs, a l'élan des tauromachies de Vaphio. Mais, carac-



Cliché C. T. Loo.

FIG. 63. — Tigre, brique Han, ancienne collection Loo.

téristique du Han, le relief est ici absolument plat; les figurations semblent obtenues en réservant le sujet par évidement du fond. Même cas pour le fragment de vase de la collection David Weill (1) représentant, sur le registre supérieur, des chasseurs ou des chasseresses nus, d'une élégante sveltesse,

(1) Reproduction dans l'article précité de M. Vignier, fig. 1.

la tête surmontée d'une coiffure ou d'une chevelure en trident, transperçant à coups de flèches ou d'épieu des sortes de léopards fantastiques; sur le registre inférieur, des êtres mythologiques alternant avec des dragons (?) et des oiseaux (1) : nous touchons ici aux reliefs mythologiques du Chan-tong.

Les « fibules » Han, destinées primitivement à servir d'agrafe de manteau, de boucles de ceinture ou de vêtement quelconque, nous offrent d'admirables exemples de cet art. Elles peuvent se classer au point de vue de la forme en quelques types généraux (2) : fibules (3) ajourées, formées soit d'un dragon très stylisé, enroulé en S, soit de deux dragons en S d'ordinaire symétriquement entrelacés en rinceau; — fibules pleines, formées d'une longue plaque de métal avec un corps que décore généralement un thème de dragons entrelacés, traités en demi-relief biseauté, et tournant ici encore plus ou moins au rinceau, et une tête d'agrafe dont le crochet figure une tête de serpent très simplement indiquée, à peine déterminée (fig. 35, 36); autres fibules pleines à corps arrondi, représentant une tête d'ours, de félin ou un masque de *t'ao-t'ie*, — fibules longues à manche cannelé monté sur masque de *t'ao-t'ie*, — fibules en forme d'oiseau héraldique; — longues fibules nettement zoomorphes, comme la merveilleuse pièce de la collection Koechlin que nous reproduisons ici (fig. 37), et qui représente un serpent à ailerons, enroulé en 8, bronze dont le mouvement, la torsion vivante, l'élan de plein jet annoncent, avec plus d'élégance, le réalisme animalier des Six Dynasties et des T'ang (comparer fig. 38).

(1) Comparer au *hou* de la collection Stoclet, avec frises de chasse au léopard, de chasse au taureau et d'oiseaux, reproduit dans l'*Ausstellung Chinesischer Kunst*, Berlin, 1929, n° 35, p. 41. Aussi scènes de chasse du même style, en creux (primitivement incrustées) sur un grand bassin de bronze de la Freer Gallery à Washington (SIRÉN, *Arts anciens*, II, pl. 43).

(2) Bonnes planches résumant ces diverses séries dans SIRÉN, *Arts anciens de la Chine*, II, pl. 7-14.

(3) Je conserve cette dénomination passée dans l'usage.



FIG. 64. — Relief de vase Han. Collection Eumorfopoulos.
Par la courtoisie de M. Eumorfopoulos.

*
* * *

Les mêmes lois qui valent pour l'ensemble des bronzes Han, régissent le décor d'incrustation. Nombreux sont en effet les bronzes Han de nos collections, vases ou fibules, qui sont ou étaient décorés d'or et d'argent; mais toujours les métaux précieux étaient posés « en silhouette plate » sans profondeur ou en filets linéaires plus minces encore. C'est ce qu'on peut constater sur les vases ou les fibules dont l'incrustation a disparu, laissant à vide la place des métaux précieux.

Les fibules Han à incrustations de turquoise, d'or ou d'argent se présentent généralement « avec un corps allongé, un peu incurvé comme un manche de cueiller », d'ordinaire séparé par deux arêtes médianes en trois méplats longitudinaux. Le décor, comme on peut le voir par les deux pièces du musée Guimet (salle Pelliot) que nous reproduisons ici (fig. 35-36), est emprunté au géométrisme habituel des Han, avec sa clarté élégante et sa rigoureuse

symétrie. C'est donc l'association connue de losanges, de triangles, de spirales et de rinceaux avec fusées en vrilles. Ce que l'on ne peut reproduire, c'est le jeu charmant des bleus de turquoise et de l'or finement serti sur le fond patiné du bronze ancien.

Sur les vases métalliques à incrustations, le décor soit animal, soit géométrique conserve la même symétrie rigou-

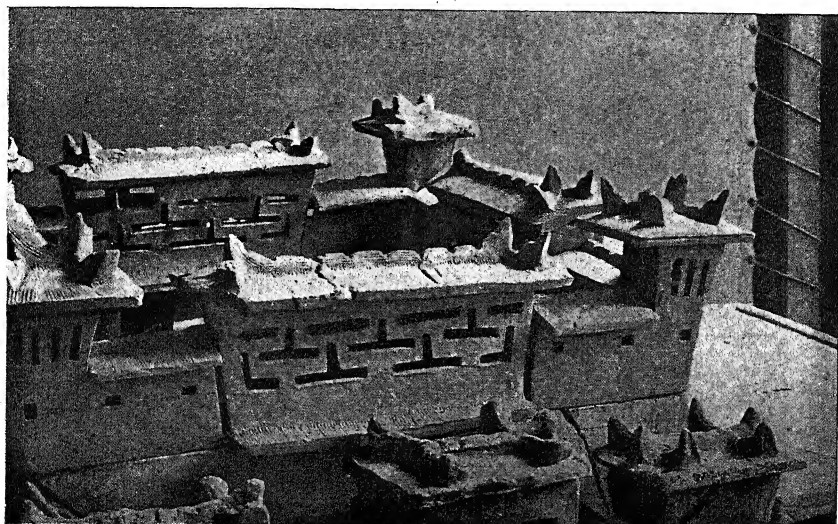


Cliché Gauthier.

FIG. 65. — Habitation, terre cuite Han. Musée Cernuschi.

reuse, la même élégance un peu froide, la sobriété volontairement presque pauvre de tout le décor Han. Cette ordonnance rigoureuse, ce classicisme strict caractérisent le grand plat circulaire de la collection du marquis Hosokawa que

la courtoisie de son détenteur et l'obligeance de M. C. T. Loo me permettent de reproduire ici (fig. 39). Comme dans les miroirs contemporains, de larges zones concentriques à ornement de spirales et de losanges, puis à décor dentelé, déterminent l'ordonnance générale du disque. Mais sur la face extérieure, au centre, un prodigieux dragon déroule dans un mouvement d'une vibrante élasticité les spirales ocellées de son corps : il suffit de rapprocher des dragons Tcheou cette saisissante apparition, à la fois déjà naturaliste



Cliché de l'Ecole française d'Extrême-Orient.

FIG. 66. — Forteresse, terre cuite Han trouvée près de Bac-Ninh.

et encore idéalisée, pour comprendre la distance qui nous sépare désormais de l'esthétique toute en « lignes de force » des Tcheou. Les monstres Tcheou (fig. 14) étaient des énergies virtuelles, des menaces d'énergie. Le dragon du bassin Hosokawa est une force libérée, dont l'envol, respectant d'ailleurs l'ordonnance, la simplicité et la clarté Han, revêt, de ce fait, un rare caractère d'élégance. Ce sont les mêmes qualités qui s'affirment dans les représentations d'animaux

qui ornent, sur les deux côtés du plat, la bande principale : des tigres bondissant, au long corps projeté dans une détente d'une observation et d'une élégance singulières; attaqué par l'un d'eux, un ours couché s'arc-boute sur le dos, les pattes ouvertes pour l'étouffer; plus loin une sorte de cobra jaillit, de plein fouet, sur un phénix d'une valeur décorative éblouissante. Ailleurs des êtres fantastiques,



FIG. 67. — Puits, terre cuite Han.
Musée Cernuschi.

emportés du même mouvement, comme nous allons les voir sur les reliefs funéraires du Chantong, un félin à tête humaine, des dragons aux sinuosités de tigre ou aux bondissements d'antilope, un génie humain empenné. Le tout dans le simple graphisme linéaire que nous signalait M. Vignier et qui, parce qu'il limite le monde à deux dimensions, à l'abri de tout alourdissement musculaire, confère aux êtres représentés un mouvement immédiat, — le mouvement même des nuages qui galopent autour d'eux.

Nous arrivons ainsi à une nouvelle notion sur l'esthétique Han. Si l'art des Tcheou, du fait de sa concentration, était pure force, l'art des Han, du fait de sa libération et de sa simplicité linéaire, est, le cas échéant, pur mouvement (1).

Cette définition se vérifie sur les jades, comme sur le décor céramique et sur les reliefs sculptés.

(1) Nous verrons la combinaison de ces deux données produire plus tard le réalisme T'ang.



Cliché Gauthier.

FIG. 68. — Chien, terre cuite Han. Musée Cernuschi.



Dans plusieurs séries de jades attribués à la dynastie Han, nous apercevons en effet les mêmes caractéristiques que dans les bronzes contemporains. Les anneaux de jade (*pi*) des seconds Han rappellent souvent les miroirs que nous avons déjà évoqués. Tel est le cas, notamment, pour les *kou-pi*, « disques à décor de grains », ou « à dessin grenu », si remarquablement représentés dans les collections Gieseler et Loo, ainsi qu'au musée de Séoul : c'est le principe du décor « à cent tétons » des miroirs (1). Souvent aussi le décor du *pi* est formé d'un premier anneau grainé qu'entoure une bande extérieure ornée de rinceaux de serpents ou de rinceaux de dragons et d'hydres, ces derniers thèmes élaborés dans la rigoureuse symétrie et la clarté un peu froide de tout le style Han (2).

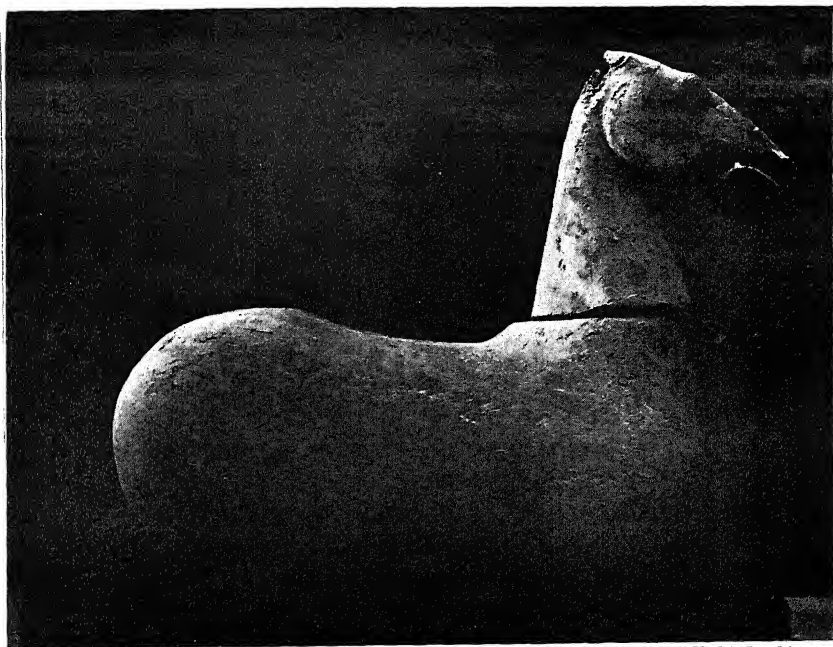
D'autres fois les jades grainés Han se présentent sous forme de pièces découpées, en allusion de tigres (*hou*), — tigres encore nullement réalistes, mais au contraire très stylisés de dessin : un pur schéma décoratif. Malgré les floraisons adventices et les enroulements terminaux, les replis du félin, au lieu de se multiplier à l'infini, à la vieille manière Tcheou, sont tracés par grandes lignes simples, avec une rigoureuse symétrie. Les caractéristiques du Han s'affirment ici avec d'autant plus de netteté que ces lames de jade, étant purement plates et sans profondeur, convenaient essentiellement au graphisme instinctif de l'époque (voir certains *hou* de jade de la collection Gieseler).

La simplification Han aboutit ainsi à dégager progressivement de la matière, à individualiser et à libérer les formes du dragon, du félin ou de l'oiseau. On arrive alors au dragon qui sert de poignée à la célèbre hache rituelle de la collection

(1) PELLIOU, *Jades archaïques*, pl. XIII.

(2) SIRÉN, *Arts anciens de la Chine*, II, pl. 88.

Eumorfopoulos (1). Pièce typique en effet. La longue ondulation du corps de l'animal, avec l'arc de l'échine souple, la reptation de l'avant-train, le retournement menaçant de la tête, la longue queue battante, autant de traits où se révèle le prodigieux sens du mouvement des animaliers Han, mouvement d'autant plus rapide qu'il s'agit toujours, répétons-le, d'un simple graphisme sans sensation d'épaisseur;



Cliché Gauthier.

FIG. 69. — Cheval, terre cuite Han ou Six Dynasties.
Musée Cernuschi.

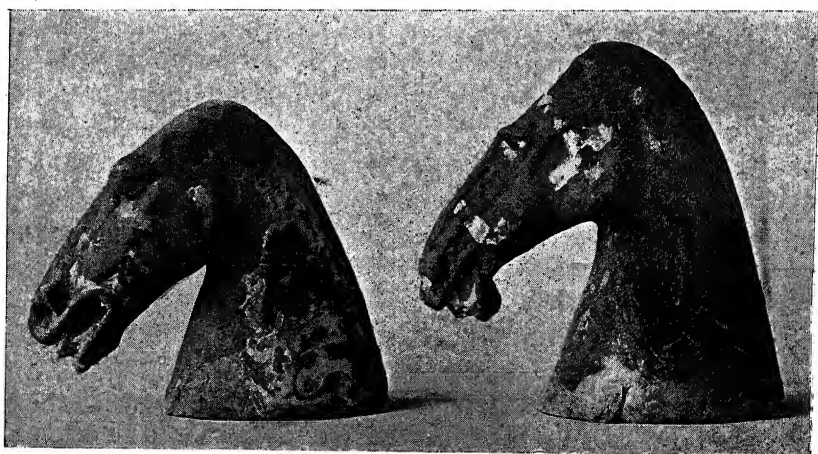
et cette même rapidité de mouvement, jointe à la persistance de la stylisation décorative (voir le parti tiré, pour l'enveloppement de l'ensemble, du rythme de la corne, de l'aileron

(1) SIRÉN, *Arts anciens*, II, 92.

et de la triple nervure de l'ondulation caudale) arrive à produire un effet ornemental d'une merveilleuse élégance. Cette même élégance, faite de la simplicité et de la rapidité du graphisme, se retrouve dans les repliements en demi-cercle ou dans les lignes de vitesse que sont les poissons de jade (*houang-yu*) des collections Gieseler et Loo. Même lorsque le réalisme animalier apparaîtra, comme dans la célèbre plaque de jade figurant un tigre véritable (*hou*) de la collection Gieseler (1) ou dans la charmante petite tête de biche de la collection Koechlin (2), ce réalisme restera toujours d'une impeccable élégance, justement en raison de son parti pris de pur graphisme linéaire, par sa simplicité, sa rapidité de contours, sa douceur et, si je puis dire, sa candeur de dessin.

(1) SIRÉN, *Arts anciens*, II, pl. 90.

(2) Jade classé Han par M. Vignier, *L'Exposition d'art chinois de Berlin*, II, in *Cahiers d'Art*, 4^e année, n^o 5, pl. III.



Cliché Vignier.

FIG. 70. — Terres cuites Han ou Six Dynasties.
Collection Vignier.



FIG. 71. — Figurines de terre cuite, fin des Han ou Six Dynasties.
Collection C. T. Loo.

La céramique Han.

Les vases en céramique d'époque Han reproduisent les formes, d'une élégante simplicité, des vases de bronze déjà mentionnés : trépieds *ting* et *hien*, urnes *lei*, surtout les vases *hou* qu'on ne peut mieux décrire qu'en les appelant, au mépris des définitions, des « amphores sans anses », corps renflé, col étranglé, la panse présentant souvent des anneaux et des bandes historiées (1). Mais anneaux et bandes sont toujours remarquablement sobres, et le vase Han vaut en principe par cette sobriété. La simplicité de la forme, qui est la même que celle des bronzes correspondants, revêt une valeur nouvelle du fait de la matière : ce qui était force ramassée dans la puissance du bronze devient pure élégance dans la fragilité de la céramique. On s'est plu à comparer, à cet égard, les vases de la céramique Han aux vases grecs, en voulant entrevoir une influence hellénique sur la Chine du deuxième siècle. Mais il suffit de se rappeler la simplicité dépouillée du contour des bronzes Tcheou pour s'apercevoir que les principes de cet art sont bien spécifiquement chinois. Traduisons les bronzes en céramique, allégeons-les de leur décor en relief, difficile à conserver ici, nous aurons ces *hou* que nous comparions non sans raison aux amphores gréco-romaines.

Nous parlerons quelques pages plus loin, à propos de la sculpture, du décor en relief des bandes historiées qui ornent la retombée de gorge ou la hanche de ces vases.

Sous les Han de Lo-yang (1^{er} et 11^e siècles de notre ère) nous voyons apparaître une céramique vernissée. D'après M. Pelliot cette nouvelle technique serait venue de l'Occident. C'est à cette céramique simplement émaillée que s'appliqua

(1) HOBSON, *Eumorfopoulos Collection, Catalogue of... pottery and porcelain*, I, pl. III, fig. 10. — MARQUET DE VASSELLOT et BAILLOT, *Musée du Louvre, Céramique chinoise*, I, pl. I.

d'abord le terme de *ts'eu*, qui devait plus tard désigner la porcelaine. « En partant de cette céramique émaillée on découvrit le kaolin par une série de tâtonnements en vitrifiant non seulement l'émail, mais le corps même de l'objet. Lorsqu'on réalisa ce perfectionnement, le nom de *ts'eu* passa de l'émail de la céramique vernissée à la porcelaine véritable (1) ».

Au point de vue des couleurs, la céramique vernissée Han est, en son fond, d'une argile rougeâtre à la cuisson.

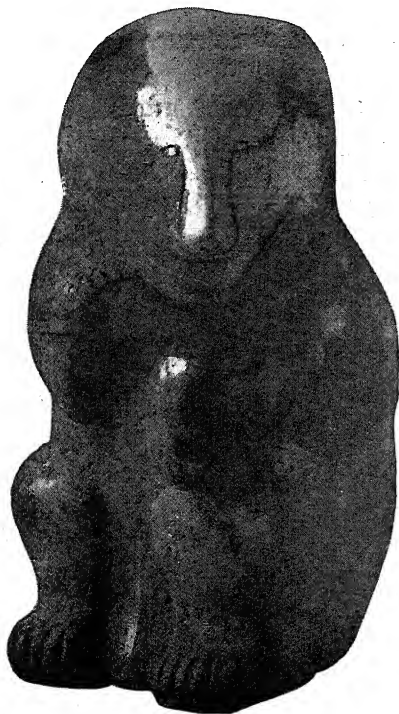


FIG. 72.
Ours, bronze doré. Collection H. J. Oppenheim.
Par la courtoisie de M. Oppenheim.



FIG. 73. — Petit ours, bronze,
(agrandissement).
Musée Guimet.

« Le glacis qui, écrit M. Hobson, est à base de silicate de plomb, présente un ton chaud qui, superposé au rouge, donne une

(1) M. PELLLOT, cours sur l'art chinois, 22 mai 1927.

nuance brune (1). Mais le plus souvent le glacié est coloré d'oxyde de cuivre (d'un jaune grisâtre), et il en résulte un beau vert feuille », passant du vert au jaune (2).

Les bas-reliefs Han.

Nous avons à dessein, en parlant des poteries Han, fait abstraction des reliefs et des peintures qui les ornent parfois. C'est que ces reliefs et ces peintures se rattachent à la question plus vaste de la sculpture Han que nous désirions aborder à propos des bas-reliefs funéraires.

Les premières pièces de sculpture Han que nous connaissions ne sont pas des reliefs, mais, fait inattendu, de la ronde-bosse. Il s'agit des animaux érigés en 117 avant Jésus-Christ sur la tombe du général chinois Ho K'iu-ping qui avait battu les Huns et conduit un raid de cavalerie jusqu'aux T'ien-chan. Au pied du tumulus de ce personnage la mission Segalen et Lartigue (1913), puis la deuxième mission Lartigue ont retrouvé notamment une grande statue de cheval écrasant un Barbare et une statue de bovidé couché (fig. 40) (3). Pièces frustes, d'apparence très primitive et qui semblent jurer avec tout ce que nous savons de l'esthétique Han. En réalité peut-être, assez maladroite tentative pour traduire un sujet dans une matière rebelle — la pierre — d'après une méthode nouvelle — la ronde-bosse. Initiative du reste qui allait contre la loi générale de l'esthétique Han. Celle-ci était, nous l'avons plusieurs fois établi, une esthétique de graphisme linéaire et de surfaces planes. D'où l'échec de la sculpture prématurée en ronde-bosse. D'où, aussi, le succès immédiat des reliefs funéraires.

Les dalles de chambrettes funéraires ornées de reliefs

(1) HOBSON, *Eumorfopoulos Collection... pottery and porcelain*, I, pl. II, fig. 6, et pl. XII, fig. 80.

(2) *Ibid.*, pl. II, fig. 9.

(3) LARTIGUE, *Au tombeau de Houo K'iu-ping*, *Artibus Asiae*, 1927, II, 85.

sculptés et les piliers funéraires également ornés de reliefs datent de la seconde dynastie Han, laquelle régna à Lo-yang (Ho-nan-fou) de 25 à 220 de notre ère. Les principaux groupes sont ceux du Chan-tong et du Ho-nan, étudiés par Chavannes et celui du Sseu-tch'ouan étudié par Segalen et Lartigue, remontant tous trois au II^e siècle de notre ère. Notons en particulier au Ho-nan les piliers de Teng-fong-hien, datés entre 118 et 123 de notre ère, au Chan-tong la chambrette du Hiao-t'ang-chan, antérieure à 129, et le groupe dit de Wou-Leang-ts'eu dont les inscriptions vont de 147 à 167; au Sseu-tch'ouan le pilier de K'iu-hien daté de 121. La pièce la plus ancienne est la dalle de la collection von der Heydt, datée de 114 (fig. 41).

Les procédés employés par le sculpteur sur ces monuments funéraires Han sont de trois sortes. Tantôt le contour des personnages est simplement gravé au trait, suivant le graphisme habituel des Han; tantôt (comme au groupe du Wou Leang-tseu), les figures ont été « réservées » en évidant la pierre autour du sujet, celui-ci restant par conséquent tout en surface plane; tantôt enfin (comme dans la dalle von der Heydt) les figures réservées, cessant d'être complètement plates, affectent un relief très légèrement arrondi. A cette dernière exception près, la technique reste fidèle non seulement au graphisme habituel, mais aussi à la prédilection des Han pour les surfaces planes. De relief plat et d'apparence purement graphique, les dalles funéraires Han



FIG. 74. — Brûle-parfum. Collection Stoclet.
Par la courtoisie de M. Stoclet.

du Ho-nan et du Chan-tong offrent tous les caractères d'une simple « peinture au ciseau ».

De fait — les meilleurs connaisseurs de l'archéologie et de l'art chinois, M. Pelliot, M. Vignier, insistent sur cette particularité — tout se présente comme si les reliefs Han parvenus jusqu'à nous (et dont certains étaient d'ailleurs polychromes) n'étaient que la reproduction et la traduction « au ciseau », à l'usage des morts, de peintures qui ornaient les palais ou les habitations des vivants (1).

De la peinture en tant que telle, presque rien (2), pour l'époque Han, ne nous est resté. Mais nous en avons, aux couleurs près, la reproduction fidèle, éternisée dans la pierre, sur les dalles estampées par Chavannes ou par ses émules.

Œuvres d'artisan, a-t-on dit de ces copies sur pierre d'originaux perdus. Sans doute, en effet, s'agit-il la plupart du temps de répliques quelconques. Nous n'avons d'ailleurs retrouvé que les tombes de personnages de second ordre, qui ne pouvaient, semble-t-il, donner qu'une faible idée des décorations de sépultures princières. Et cependant c'est assez pour imaginer sur ces fresques de pierre ce que durent être les fresques véritables qui devaient servir de modèle, car même sur les dalles du Ho-nan et du Chan-tong nous trouvons pour l'art animalier, pour les représentations militaires, dans les grandes scènes de chasse ou de bataille, comme dans les compositions empruntées à une mythologie presque entièrement perdue, d'admirables chefs-d'œuvre. A bien y regarder, les vases grecs seuls nous présenteraient, pour cette époque, de telles scènes de genre ou de pareilles visions d'épopée.

Feuilletons le grand album de Chavannes (3). Nous y ver-

(1) Voir la confirmation de ce fait par le texte que cite CHAVANNES, *Mission archéologique*, I, p. 32.

(2) Exception faite, on va le voir, pour les briques peintes de Lin-li, au Ho-nan, acquises par M. C. T. Loo et aujourd'hui entrées (sur l'initiative de M. Denman Ross) au musée de Boston, ainsi que pour d'autres briques historiées, datées de 69 A. D., trouvées par les Japonais en Corée.

(3) *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, première partie.

rons le linéarisme Han donner dans ces diverses catégories toute sa mesure.

Tout d'abord, legs d'un passé millénaire, les personnages mythologiques.

La déesse Si-wang-mou, ou Reine-mère d'Occident, avec ou sans son parèdre Tong-wang-kong, et accompagnée de



FIG. 75. — Dragon de bronze Ts'in ou plutôt Han. Collection Stoclet.
Par la courtoisie de M. Stoclet.

ses animaux habituels : le corbeau solaire à trois pattes, les lièvres lunaires pilant la drogue d'immortalité (1), le renard à neuf queues, etc. (fig. 42). Ou bien les sept étoiles de la

(1) Cf. PELLLOT, *Cours sur l'art chinois*, 8 avril 1929.

Grande-Ourse avec les personnages de leur cour. Puis les premiers civilisateurs mythiques, Fou-hi et sa sœur Niu-koua, lui tenant l'équerre, elle le compas et leurs corps se terminant en queues de serpent ou de poisson entrelacées (1) (fig. 43). Puis toute la série des « trois souverains » et des « cinq empereurs » légendaires. Puis des monstres fabuleux : des sortes de centaures formés de deux avant-trains accolés, des fauves portant huit têtes humaines soudées au cou par autant de corps de serpents, comme une hydre (cf. fig. 44). Mais ce qu'il y a de plus caractéristique dans cette mythologie, ce sont les personnages ailés (certains un peu semblables à nos lutins ou farfadets occidentaux), dont le corps se termine, au lieu de jambes, par une ou plusieurs queues de serpent redressées (fig. 45).

Le mouvement qui emporte ces êtres fantastiques est prodigieux. Voyez par exemple sur un pignon appartenant au groupe des chambrettes antérieures du pseudo Wou Leang-tseu (2) (fig. 44) cette scène extraordinaire : autour d'une divinité ailée assise, ailes éployées, tout un peuple de génies s'avance, s'envole ou plonge vers le sol ; un lutin ailé présente à la divinité un rameau de l'arbre aux trois perles ; un autre, agenouillé, lui tend un gobelet ; un troisième semble danser. Ces petits personnages, coiffés du bonnet à double corne ou à longue mèche de nos fous médiévaux, sont d'une élégance charmante. Certains d'entre eux voltigent entre les monstres qui entourent la divinité, sortes de sphinges dont le corps de bête porte un double buste à têtes humaines, personnages humains à tête de coq ou de cheval, énormes oiseaux « ou harpies », à tête humaine. Remarquons que si, lorsque ces lutins touchent le sol, leurs extrémités se présentent comme des jambes et des pieds humains, leurs membres inférieurs, quand ils s'envolent, se terminent aussi en ailes ou en queues de serpent. Il y a là une liberté, une fantaisie

(1) M. PELLIER, cours du 18 mars 1929.

(2) CHAVANNES, *Mission archéologique*, I, pl. LIII, n° 110.

prodigieuses, dont la peinture des vases grecs seule nous donnerait l'équivalent.

Quelques grandes compositions dans la tombe du Wou Leang-tseu représentent les divers royaumes mythologiques, « royaume des eaux », « royaume de l'air », etc. Le royaume des eaux (1) nous transporte dans un monde étrange; une divi-

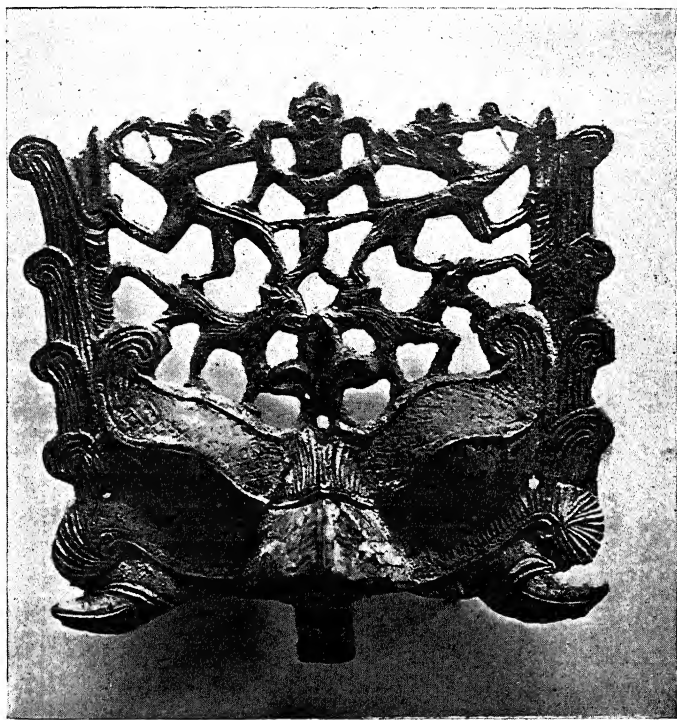


FIG. 76. — Masque de t'ao-t'ie, bronze Han.
Collection C. T. Loo.

nité s'avance dans un char traîné par des poissons; autour d'elle, s'agite un cortège de grenouilles, de tortues, de rats

(1) CHAVANNES, *Mission archéologique*, I, pl. LXVI, n° 130.

d'eau, de poissons munis de lances, de hallebardes, d'épées et de boucliers; des hommes chevauchent des poissons; plus loin ce sont des êtres bizarres à tête de grenouille ou à tête humaine et à corps de poisson; et toujours les génies ailés, les lutins Han, au corps terminé ici en queue de poisson.

Plus loin le royaume des airs (fig. 45) (1). Des chars attelés de chevaux ailés — curieux Pégases chinois —, au milieu d'enroulements et de déroulements de nuages figurés par des séries de spirales réunies entre elles par de longues traînées et se terminant souvent en têtes d'oiseau; ces nuages animés, ces nuages-oiseaux sont escaladés ou chevauchés par les agiles gnomes ailés habituels, aux jambes tantôt humaines, tantôt muées en double queue de serpent. Le mouvement de cette ronde aérienne est indicible.

Sur la pierre tombale consacrée aux divinités du tonnerre et de la pluie (2), l'impression fantastique est non moins saisissante. Ici les lutins ailés chevauchent ou dirigent en les survolant des dragons lancés en un galop fou. Il n'est que de comparer ces bêtes de vitesse, mi-tigres, mi-chevaux, aux dragons géométriques des bronzes Tcheou pour comprendre à quel point la période Han marqua la libération des forces latentes concentrées dans l'art Tcheou. Après ce tableau de vitesse, le registre immédiatement inférieur nous montre, avec la cour du dieu du tonnerre, une vision d'une rare puissance. Le dieu du tonnerre, figure de menace, est assis sur son char de nuages que traînent, avec un beau réalisme d'effort, six serviteurs foulant les nuages et stimulés par un lutin ailé. Sous une voûte de feu, symbolisée par l'arc d'un dragon bicéphale, un génie, bondissant sur l'échine d'une victime prosternée, la frappe de la foudre en lui enfonçant à coups de marteau un ciseau dans la nuque, — le tout au milieu des rubans enroulés des nuages et des génies de la pluie versant leurs urnes. La scène, malgré la déformation en noir de

(1) CHAVANNES, I, pl. LXVII, n° 131.

(2) *Ibid.*, I, pl. LXVIII, n° 132.

l'estampage, est d'un dramatique intense. Le registre suivant ne démentira pas cette impression avec ses ogres, ses ours et ses guerriers dévorant des enfants ou brandissant toute sorte d'armes (fig. 46).

Le royaume du vent et de l'orage (I) est d'un emportement plus étonnant encore. En haut le dieu du vent sur son char traîné par des quadrupèdes fantastiques à queue de serpent

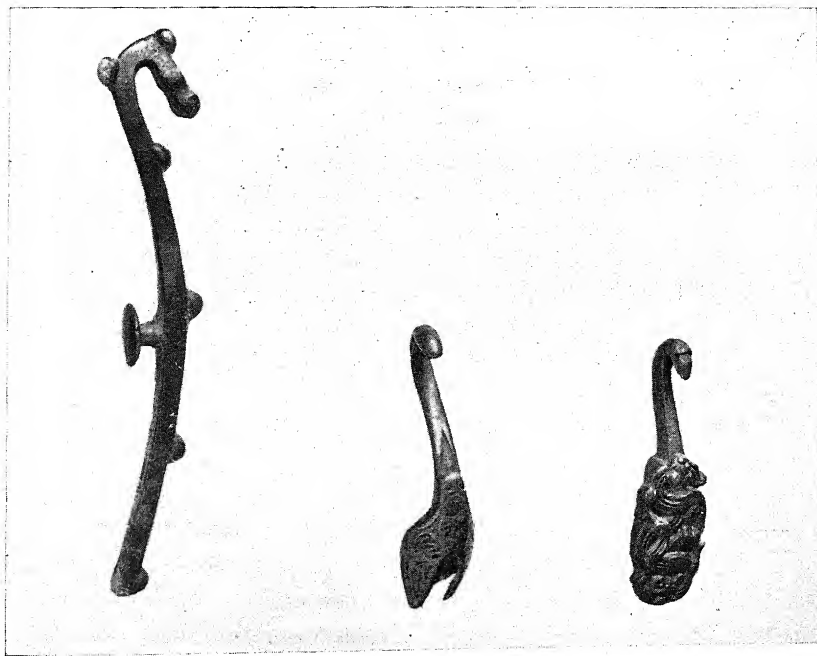


FIG. 77. — Fibules des Six Dynasties. Musée Guimet, don Pelliot.
(Passage du style Han au style T'ang.)

et escorté de génies ailés qui chevauchent d'autres bêtes analogues lancées en un galop éperdu. Aux registres médians l'Orage; le dieu du tonnerre tient en mains son marteau et

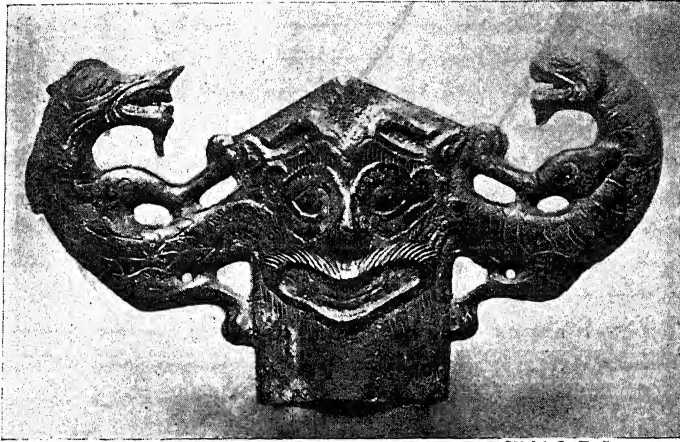
(I) CHAVANNES, I, pl. LXIX, n° 133.

frappe du tambour; des déesses, lancées à la course, « brandissent les cordes de la pluie qui fouette et cingle ». Plus bas un échevèlement de nuages en déroute. Sous le souffle puissant du dieu du vent les nuages galopent, escadron fantastique d'où émergent des têtes de dragons, de fauves, d'oiseaux ou des bustes de lutins. Tantôt des oiseaux, ailes éployées, naissent du nuage et semblent le conduire; tantôt ce sont des lutins, déroulant en pareilles volutes leur envol terminé par une queue de serpent. Cette animation — animalisation ou divinisation — du nuage, cette conception du nuage en tant que demeure des génies, génie lui-même, c'est sans doute un des traits permanents de l'esthétique chinoise. Souvenons-nous des puissantes indéterminations de l'époque Tcheou dans lesquelles les lignes de foudre aboutissaient insensiblement au dragon. Si nous transposons ce langage géométrique dans le graphisme de mouvement des Han, nous obtenons les nuages-oiseaux, les nuages-dragons, les nuages-lutins que nous venons d'évoquer. Quelques étapes encore, et nous aurons le paysage Song ou Yuan et ses lointains vaporeux, où la brume est tout, où les écharpes de nuées sont l'âme même des choses, et, par delà le concret, laissent deviner l'essence une et changeante du Divin, comme achèvera de nous le prouver, sur telle peinture Yuan, l'apparition soudaine, au sein de la nue, du Dragon lui-même (fig. 253). A travers ces révolutions d'école et de technique, l'esthétique ou plutôt la base intellectuelle de l'esthétique reste la même.

Sur la pierre suivante (1) la nuée achève de s'animaliser ou de se diviniser. D'abord un galop volant de quadrupèdes ailés à tête d'oiseau et à queue de serpent, de chevaux ailés, de dragons ailés, quelques-uns montés par les lutins ailés habituels. Puis Fou-hi et Niu-koua avec leurs attributs, le corps terminé en queues de serpent entrelacées; puis d'autres génies ailés dont les jambes muées aussi en queue de serpent glissent sur le sol en manière de nuage. Puis une calvacade

(1) CHAVANNES, I, LXX, n° 134.

de dragons chevalins ailés, d'une remarquable beauté de lignes (ébrouement des têtes, hennissements des naseaux), avec, comme jockeys, nos lutins ailés. Enfin au registre inférieur, dragons, oiseaux et lutins retournent au nuage volant avec leurs corps serpentiformes qui effleurent à peine le sol et glissent dans les airs en s'enroulant en spires nébuleuses. La plus libre imagination s'est ici donné cours (fig. 45). Nous connaissons peu de scènes soit dans l'art égyptien, soit dans l'art hellénique, qui soient emportées d'un tel mouvement. Et même, tandis que le dessin égyptien ou grec, étant à réminiscence de plastique, étouffait, c'est-à-dire atténuait l'envol



Cliché C. T. Loo.

FIG. 78. — Garde de sabre Han. Musée du Louvre.

de ses personnages, nous avons ici, grâce au graphisme radical des Han, le mouvement pur. Quelle transformation depuis les Tcheou ! Mais aussi quel potentiel de forces emprisonnait le dynamisme Tcheou pour que, à peine libérées, elles se soient ainsi élancées en frénésie d'action et en vertige de vitesse !

Après le ciel, la terre. Après les courses fantastiques des monstres et des génies, les visions d'épopée de l'époque pré-Han et Han. La chasse, la guerre.

Le réalisme animalier sur les scènes de chasse Han n'a pas, à notre sens, été suffisamment remarqué. Dès les premières planches de l'album de Chavannes (I, XV, 26), voici sur les piliers de la mère de K'ai, à Teng-fong-hien (Ho-nan), deux chevaux attachés à un arbre, le premier labourant la terre d'impatience, le second ruant, qui nous montrent l'abîme séparant ce graphisme élégant et précis de la malheureuse tentative de ronde-bosse de Ho K'iu-ping. Un peu plus loin (1) un pilier du Chao-che nous présente une biche au long col replié entre deux cavaliers au galop dont l'un lui décoche une flèche en se retournant : scène d'un mouvement égal à celui des chasses assyriennes et qui nous avertit qu'un grand art animalier vient de naître en Extrême-Orient. Le dragon qui, à côté (2), s'ébroue devant une tête de béliet, longue bête sinueuse et élancée, sorte de tigre au glissement reptilien, le chien lancé en flèche sur un lièvre bondissant sont des morceaux d'une élégance et d'une vie merveilleuses. De même au Hiao-t'ang-chan (partie inférieure de la paroi orientale), où des chiens bondissant sur une harde de cerfs comptent parmi les plus beaux morceaux de l'art animalier de tous les temps (voir le chien mordant la biche au jarret) (3). Au Wou Leang-tseu, c'est le réalisme qui domine. La troisième pierre des chambrettes postérieures nous offre, sur son registre inférieur, des personnages revenant de la chasse qui rapportent les bêtes tuées, un énorme sanglier, deux tigres. La vérité avec laquelle ont été rendues les retombées des cadavres (arrière-train du sanglier, patte de l'un des tigres) et la manière dont les chasseurs ont chargé leur fardeau sont dignes de l'assyrien ou de Taq-i Bostân. Et que dire du porc qu'un paysan retient et tire par une patte de derrière? (fig. 46). Ici le réalisme touche à la peinture de genre. Plus loin un cerf s'enfuit devant un énorme dogue qu'un chasseur s'apprête

(1) CHAVANNES, I, XIX, n° 35.

(2) *Ibid.*, XX, 37-38.

(3) *Ibid.*, pl. XXVIII, fig. 50.

à lâcher (1). A Tchao-ts'ieng-ts'ouen (Chan-tong) (2), d'autres cerfs et des lièvres, joliment dessinés, qui ne sont que fuite et vitesse, et des lévriers pleins d'élégance, tenus en laisse ou découplés sur les lièvres (fig. 42 et 47). Au Chen-si, le bas-relief de Li-hi, daté de 171 de notre ère (3), nous annonce déjà les reliefs, d'ailleurs contemporains, du Sseu-tch'ouan. L'art chinois, en effet, a produit peu de dessins d'une élégance aussi parfaite que le fantastique « dragon jaune » et le noble « cerf blanc » que nous reproduisons ici, — sans parler de l'élégance florale des arbustes figurés en bas (fig. 48). De même l'art chinois postérieur, y compris celui des Song et des Ming,



FIG. 79. — Dragon des Six Dynasties.
Collection Sauphar.



FIG. 81. — Bronze des Six Dynasties.
Collection Sauphar.

ne produira pas d'oiseaux plus élégants (faisans, paons, etc.), que ceux d'une des chambrettes du Hiao-t'ang-chan (4). Et que dire, sur cette même pierre, de la vérité merveilleuse du singe grimpant sur un toit ?

(1) Pl. LXXVI, n° 146.

(2) Pl. LXXXV, n° 159, LXXXVI, 161.

(3) Pl. LXXXIX, n° 167.

(4) Pl. XXIV, n° 45.

Enfin les cavalcades princières et les combats. Charroierie assez analogue à celle des peintures égyptiennes ou de certains vases grecs. Au Hiao-t'ang-chan, nous voyons passer le char de parade d'un roi entouré d'une brillante escorte de cavalerie. Les chevaux, bêtes robustes, à la croupe et au poitrail puissants, portent haut la tête et s'avancent en piaffant avec noblesse (fig. 49, 50). Les diverses variétés de trots et de galops sont admirablement observées (absolument aucun rapport avec l'art scythe). De même les cavaliers sont bien campés en selle, la bête et l'homme faisant vraiment corps, avec un très juste souci des proportions.

Puis la bataille, une bataille de cavaliers armés d'arcs. Un des partis nous est donné comme l'armée du « Hou-wang », c'est-à-dire peut-être d'un chef barbare que les escadrons chinois seraient en train de mettre en déroute (1). Et rien de monotone ici. Bien que tous les coursiers soient lancés au galop volant, le mouvement de chaque bête est distinct. Un des « barbares », atteint d'une flèche, tombe de cheval, un cadavre, décapité, gît sur le sol, tandis que sa monture s'enfuit. A l'arrière, près du général vainqueur, des prisonniers, agenouillés, attendent leur sort, des têtes sont déjà plantées sur des piques. Peut-être est-ce là, sinon un épisode de l'épopée chinoise en Asie centrale, du moins une scène mythologique imaginée à l'instar des guerres hunniques. En tous cas nul doute que les conquêtes des Han en Asie n'aient eu leur retentissement sur l'art. Sur ces mêmes pierres du Hiao-t'ang-chan nous voyons figurer au milieu d'une brillante cavalcade un chameau et un éléphant montés, évidemment venus l'un du Gobi, l'autre de l'Inde ou de l'Indochine (2).

Les cavalcades du Wou Leang-tseu ont moins d'élégance et plus de puissance. Les chevaux — chevaux de char ou simples montures — sont des bêtes extraordinairement trapues, à l'encolure de taureau, contrastant avec leurs pattes

(1) I, XXVI, n° 47.

(2) XXVII, 48.

grêles, mais bêtes bouillantes d'impatience, secouant la tête et rongean leur frein. De vraies visions d'épopée, dignes d'illustrer les conquêtes d'un Pan Tch'ao à travers l'Asie centrale (1). Souvent cavaliers et gens de chars se précipitent au combat. Nous remarquerons alors l'extraordinaire variété des attitudes et des épisodes. Que l'on se donne la peine d'étudier, à travers la trahison des estampages, la liberté des mouvements, l'intensité de l'action. Seules, encore une fois, les peintures des vases grecs, qui sont un peu l'équivalent de nos reliefs du Chan-tong, présentent une telle spontanéité (l'assyrien est plus conventionnel). La bataille sur un pont qui est reproduite deux fois au Wou Leang-tseu (2), avec ses divers



Chché Vignier.

FIG. 80. — Bronze des Six Dynasties. Collection Vignier.

épisodes, charge, mêlée, déroute, est un des plus dramatiques spécimens de cet art d'épopée (fig. 44 et 45).

Les reliefs ou plus proprement les dessins sur pierre des dalles funéraires du Ho-nan et du Chan-tong sont donc déjà sinon de la peinture, du moins le fidèle témoignage de ce que dut être la peinture Han.

(1) LII, 108.

(2) LIII, 109, et LXXI, 136. Peut-être, ici encore, reflet des grandes guerres chinoises contre les Barbares du Gobi ?

Mais il y a mieux. Le musée de Boston a acquis de M. C. T. Loo des briques funéraires, provenant de Lin-li près de Honan-fou (identification par M. Otto Fischer), et qui portent, cette fois, de véritables peintures Han, du 1^{er} siècle de notre ère. Bien qu'en partie effacées, ces peintures nous laissent entrevoir un art d'une singulière vigueur de lignes. Sur la brique de gauche, les personnages, conduisant en laisse — sans doute pour quelque combat de bêtes fauves devant un



Cliché Segalen, Lartigue et de Voissins.

FIG. 82. — Grande chimère Leang, 518.

seigneur — un tigre et un ours, présentent des morceaux admirables, dignes en tous points des plus beaux reliefs du Hiao-t'ang-chan. Il s'agit d'ailleurs d'une fresque d'ensemble, avec tout un groupement savant et ordonné : cour princière avec les seigneurs pour qui est donné le combat, spectateurs accroupis, animaux de rechange, etc. Sur la droite



Cliché Segalen, Lartigue et de Voisins.

FIG. 83. — Tête de chimère Leang, 518.

le thème est plus effacé. Un groupe de femmes s'estompe, mais on discerne plus loin des « pêcheurs apportant des bijoux ». Partout où la scène est lisible, nous sommes frappés par une puissance de dessin et une vivacité d'expression extraordinaires (1).

Une telle trouvaille atteste l'existence d'une école de peinture déjà parvenue à une complète maîtrise, et produisant de véritables chefs-d'œuvre.

* * *

D'un caractère assez différent des reliefs du Chan-tong ou du Ho-nan sont les sculptures sur pierre du Sseu-tch'ouan, étudiées par la mission Segalen, Lartigue et Gilbert de Voisins. C'est que, tandis que les reliefs du Chan-tong et du Ho-nan n'étaient, en réalité, que de la peinture transposée, les œuvres du Sseu-tch'ouan sont vraiment sculpturales. Les piliers funéraires eux-mêmes, comme celui de Fong Houan à K'iu-hien (121 A. D.), ceux de P'ing Yang à Mien-tcheou, ceux de Chen à K'iu-hien, sont déjà, dans leurs dimensions modérées et justes, d'une architecture toute sculpturale. Les piliers de Chen témoignent d'une élégance qui correspond curieusement à notre goût classique (fig. 56). Mais ce sont surtout leurs reliefs qui, loin d'être des copies comme les œuvres du Chan-tong, appartiennent directement au grand art. Nous retrouvons d'ailleurs ici le même mouvement, la même liberté que dans les œuvres du Chan-tong ou du Ho-nan. Je ne connais rien dans l'art chinois de plus autoritaire, de plus triomphal et de plus élégant que l'éploiement d'ailes et la démarche de l'oiseau rouge (pilier de droite, face antérieure) (fig. 52), rien de plus éperdu que la chevauchée funèbre (pilier de gauche, face antérieure) (fig. 53), aucune hardiesse supérieure à celle de l'archer

(1) Cours de M. Pelliot, 16 mai 1927 et 15 avril 1929.

barbare, sur le motif d'entablement, face interne, du pilier gauche (1) (fig. 54). Non que cet art ne puise pas profondément ses origines dans l'esthétique chinoise antérieure. Le masque qui apparaît, avec les pattes de l'animal, et mord le pilier de gauche (face antérieure) est bien l'habituel



Cliché Gauthier.

FIG. 84. — Terre cuite Wei. Musée Cernuschi.

(1) SEGALÉN, Gilbert DE VOISINS, LARTIGUE, *Mission archéologique en Chine*, Atlas, I, pl. XXV, XXVI.

t'ao-t'ie, enfin réalisé dans des formes plastiques et concrètes, encore que toujours traitées en thème décoratif (fig. 55). Et le « tigre blanc » comme le « dragon vert », sur les piliers de droite et de gauche (face interne), longs corps onduleux sculptés en surfaces plates, pourraient se retrouver sur nos jades (fig. 56-58). Mais précisément, ici comme sur les jades, nous voyons s'affirmer une élégance qui marque l'apogée de l'esthétique Han ou qui même, selon la remarque de M. Vignier, la dépasse par son emportement et sa fougue. Cette élégance souveraine, c'est le graphisme Han, la simplicité Han qui l'ont créée. Mais voici déjà qu'elle s'en dégage, en marche — selon les heureuses formules de M. Vignier — vers ce « néo-Ts'in » aux thèmes animaux qui caractérisera l'époque des Six Dynasties.

C'est à ce moment précis de son évolution que l'art chinois, sans doute parce qu'il obéit alors à des formules analogues, se trouve se rapprocher le plus de l'art grec. Voyez les attelages de chars de la tombe de Pao à Tchao-houa-hien (III^e siècle A. D.) (fig. 59). On pourrait être tenté, il est vrai (et nous y avons songé nous-même), de se rappeler à ce propos que des artistes gréco-romains (Tita-Titus) peignaient, précisément vers cette époque, les fresques de Mirân, au sud du Lob-nor (1). On pourrait ajouter que le Sseu-tch'ouan, situé aux frontières occidentales de la Chine, se trouvait prédisposé à recevoir les influences venues du Gobi. Mais, à notre avis, il n'est nullement nécessaire d'imaginer à ce sujet une pénétration gréco-romaine. Il suffit de supposer des circonstances esthétiques assez semblables.

Nous rattacherons à la même esthétique les motifs de tuiles et autres briques en terre cuite Han, représentant l'oiseau rouge, le tigre ou le dragon symboliques. Nous reproduisons ici quelques-unes de ces pièces appartenant au musée Guimet (fig. 60, 61), ou à la collection Henri Rivière (fig. 62). Si l'oiseau rouge du musée Guimet n'a pas l'élan triomphal de celui du

(1) Cf. plus bas, pages 146-147.

pilier de Chen, notre dragon, replié pour se conformer à la forme circulaire de la tuile, n'est pas loin d'égaliser le mouvement fulgurant des dragons photographiés par Lartigue et Segalen. Quant aux tigres sur briques du musée Guimet, de la collection Rivière et de la collection Loo (fig. 63), le linéarisme Han n'a jamais atteint une telle puissance de mouvement que dans ces reproductions de félins se dressant, gueule ouverte, en attitude d'attaque, ou jaillissant, toutes griffes dehors, dans la détente foudroyante de la surprise.



Cliché Vigier.

FIG. 85. — Terres cuites Wei. Collection Vignier.

La sculpture dans la céramique Han.

Le décor de la céramique des seconds Han se révèle, par ses thèmes et son style, identique à celui des reliefs du Hiao-t'ang-chan ou des piliers du Sseu-tch'ouan. Dans les deux cas, il s'agit toujours la plupart du temps de frises en relief ayant trait à des scènes de chasse ou à des poursuites mythologiques.

Trois beaux vases *hou* à glaçure verte, acquis par les collections européennes, suffiraient à définir cet art. Le premier, orné sur la hanche d'une frise de cavaliers et d'animaux, a été acquis par le musée du Louvre (1) ; un autre, avec bordure d'animaux courant ou scènes de chasse, appartient à la collection Eumorfopoulos (fig. 64) (2) ; le troisième, reproduit par M. Sirén, est la propriété du docteur Hultmark, à Stockholm (3). Les félins bondissant du vase du Louvre, le splendide tigre menaçant du vase Hultmark, le fauve fantastique cerné par une meute de chiens et le sanglier chargeant du vase Eumorfopoulos sont d'une qualité de mouvement éloignée de tout formalisme et de toute convention. Cette liberté dans le réalisme rendrait, nous l'avons déjà remarqué, cet art supérieur à l'art animalier assyrien ou grec, de sorte que c'est à l'égeen qu'il faudrait le comparer pour lui trouver des équivalents. Mais encore une fois il ne s'agit nullement ici, à notre avis, d'influences étrangères et, en tout cas, rien ne ressemble moins à ces chasses Han, toutes de spontanéité et d'absolue liberté, que l'art dit « scytho-sarmate » où le thème animal est plié et enchevêtré dans les règles d'un héraldisme compliqué. Ce sont proprement les deux antipodes esthétiques. Du reste les frises qui courent sur la hanche de ces vases se relient directement aux reliefs des piliers Han

(1) MARQUET DE VASSELLOT et BALLOT, *Céramique chinoise*, I, pl. 1.

(2) Catalogue Hobson, I, pl. 79 et 81.

(3) SIRÉN, *Arts anciens de la Chine*, II, 79.

du Sseu-tch'ouan que nul ne s'est avisé jusqu'ici de qualifier de scythiques. Le cavalier lancé dans un galop fou, le lutin chevauchant un long et svelte dragon ailé du vase Eumorfopoulos (cf. fig. 64) rappellent directement la fougue, l'élan



FIG. 86. — Terres cuites Wei. Collection C. T. Loo.

triomphal et la franchise juvénile des bêtes et des archers du pilier de Chen.

Enfin un certain nombre de vases Han (II^e-III^e siècle) sont

ornés de peinture, avec, souvent, des chasses tout à fait dans le style des reliefs que nous venons de signaler. Tel est le cas de la paire de vases récemment acquis par le British Museum (34 cm. 5) et où sont dessinées en traits noirs sur une bande blanche des scènes d'une intensité de vie et d'un mouvement prodigieux : notamment un grand échassier qui s'envole en se retournant avec un battement d'ailes d'une merveilleuse élégance (1).

*
* *

La céramique Han — simple terre cuite ou céramique vernissée — ne sert pas seulement de support à la sculpture par ses reliefs; elle devient sculpture elle-même, et sculpture en ronde-bosse avec les statuettes funéraires.

Les statuettes funéraires chinoises (*ming-k'i* ou *ming-chen*) se rattachent aux croyances animistes de toutes les sociétés primitives. Sans doute s'agit-il là de succédanés des victimes humaines et animales destinées jadis à accompagner, à servir et à recréer le mort dans l'au-delà (2). Quoi qu'il en soit, c'est à coup sûr pour que le mort retrouve dans la tombe ses occupations et son milieu journalier que la céramique funéraire Han a multiplié les reproductions en miniature de tout ce qui constituait la vie chinoise du temps : habitations (fig. 65, 66), granges, étables et bergeries, puits avec seau (3), bœufs, moutons, porcs, coqs et chiens de garde, gardiens et exorcistes. Alors que la première ébauche de grande sculpture sur pierre en ronde-bosse s'était, au tombeau de Ho K'iu-ping, révélée singulièrement prématurée et maladroite, les sortes de « jouets funèbres » et les figurines

(1) BINYON, *L'Art asiatique au British Museum*, *Ars Asiatica*, VI, pl. XIII, 2.

(2) Discussion par M. PELLLOT, cours sur l'art chinois, 22 mai 1927. Cf. Carl HENTZE, *Chinese tomb figures* (1928), p. 1-75.

(3) Collection Eumorfopoulos, I, pl. V, VI, VII.

associées que nous livrent les tombes présentent une réelle aisance de technique. Œuvres très frustes, très simplifiées certes, et qui ne comportaient par leur destination même aucun enjolivement. Destinées à la lumière douteuse de la vie d'outre-tombe, point n'était besoin qu'elles se chargeassent d'ornements superflus. Il suffisait que leur construction, leur silhouette et leur allure générale rappelassent au mort le mouvement de la vie. Or, cette qualité, les figurines Han la présentent à un degré remarquable. Justement parce que simplifiées au maximum, il ne reste plus en elles que cela : le mouvement de l'espèce chez les animaux, le geste de défense ou de menace, poussé jusqu'à la caricature chez les gardiens de tombes, l'architecture générale du bâtiment ou de l'ustensile — simple silhouette des plans — dans les reproductions d'objets. Parfois cette unique préoccupation de rendre le génie de l'espèce aboutit à de petits chefs-d'œuvre, comme dans tel chien assis du musée Cernuschi (fig. 68).

Les figurines humaines de la céramique funéraire Han et Six Dynasties sont donc souvent de simples « bonshommes » à peine modelés (1). Mais souvent aussi, sans rien perdre de sa simplicité, la statuette, grâce justement à cette simplicité, parvient au charme et à l'élégance. C'est souvent le cas pour les figurines (certaines d'une dimension assez considérable) qui représentent des jeunes gens et des jeunes filles vêtus d'une sorte de long kimono. Sur plusieurs de ces poupées, le kimono, échancré en V sur la gorge, tombe jusqu'à terre, d'une seule courbe, en s'évasant largement pour cacher les pieds. Les manches, très larges vers le bas, s'évasent aussi, pour permettre au personnage d'y cacher et d'y croiser les mains « en manchon ». Cette unité, cette continuité de surface, qui n'est pas autre chose que le pur graphisme Han adapté aux lois de la ronde-bosse, produit un résultat analogue. La candeur simple de ces « enfants de chœur chinois », leur réserve de jeunes novices, le charme,

(1) Carl HENTZE, *Chinese tomb figures*, fig. 21, 22, 23.

avivé de polychromie, de leurs petits visages ronds, la stylisation et la retombée florale de leurs amples vêtements nous permettent de compter ces pièces parmi les plus agréables de l'art d'Extrême-Orient (1) (fig. 71).

Relèvent de cette même facture d'une ronde-bosse ennemie du détail, fruste, simplifiée et synthétique, les petits animaux de métal, par exemple les ours représentés assis, les pattes de devant appuyées aux genoux, qui sont assez nombreux dans nos collections : l'ours en bronze doré de la collection H. J. Oppenheim, à Londres (2) —, les trois petits ours en cuivre doré orné de turquoise, découverts par M. Umehara et ses collègues japonais dans les fouilles de Rakurô (Corée) et aujourd'hui au musée de Séoul (3) —, l'ours accroupi, bronze doré de la collection Stoclet, à Bruxelles (4) —, le grand ours en bronze doré récemment acquis par M. David Weill, ronde-bosse d'une « assiette » merveilleuse, etc. Notons que l'art Han trouvait ici un des sujets qui pouvaient le mieux lui convenir, la simplification Han excellent à rendre les formes enveloppées de l'ours, l'unanimité de cette lourde masse agile (fig. 72, 73).

Parfois le pur élan linéaire Han, transposé dans la ronde-

(1) Nombreux spécimens. Carl HENTZE, *op. cit.*, fig. 25-29 (musée de Cologne, Metropolitan de New-York, collection Wannick, collection Deslouty, collection Hentze, Victoria and Albert). — SIRÉN, *Arts anciens*, II, fig. 76 (musée de Toronto), — *Eumorfopoulos collection... pottery*, I, pl. XX, fig. 113, 114.

(2) *Catalogue de l'Exposition d'Art oriental*, Paris 1925, pl. VII. Voir les remarques de M. Vignier, in *L'Exposition d'Art oriental, Revue des Arts asiatiques*, juin 1925, p. 7 : « L'animal est montré assis, dans une attitude de fine bonhomie... L'intense vitalité qui en émane n'est pas due à des recherches particulièrement réalistes. Il appert assez nettement que l'artiste qui a conçu cette bête se préoccupa bien davantage de construire une masse architecturale que de détailler avec minutie les particularités qui l'individualisent. Une allusion à son volume, et une allusion à sa vie intérieure, une allusion plastique et une allusion psychologique, et notre connivence abonde dans le sens proposé ».

(3) UMEHARA, *Découvertes archéologiques en Corée, Revue des Arts asiatiques*, mars 1926, pl. XI.

(4) *Ausstellung Chinesischer Kunst*, Berlin 1929, fig. 32, p. 60.

bosse, y donne, pour le bronze comme tout à l'heure pour la terre cuite, des chefs-d'œuvre d'élégance. Citons le célèbre léopard brûle-parfums ou porte-vase, bronze incrusté d'argent de 12 centimètres de la collection Stoclet (1) (fig. 74); et aussi, tout à fait dans le même style, le dragon bicéphale de la collection David Weill, chez lequel la longue torsion du corps, au mouvement d'un rythme si curieux, se termine, aux deux extrémités, par le jaillissement serpentin d'une élégante tête féline.

La simplification dans la ronde-bosse se relie dans l'art des Han à ce que nous avons dit du pur graphisme des thèmes ornementaux de leurs bronzes ou des figures de leurs reliefs. Dans les deux cas il s'agit, par la simplicité des lignes ou des formes, de rendre uniquement le mouvement de l'être ou de l'objet représenté. Réalisme sans doute si on compare l'esthétique Han à l'esthétique purement métaphysique des Tcheou, mais réalisme du mouvement, non de la plastique. La forme animale ou humaine n'est ici qu'un moyen, non une fin. Elle ne doit servir



FIG. 87.

Guerrier tartare, époque Wei.
Musée Guimet
et Collection Vignier.

(1) D'ARDEENNE DE TIZAC, *Les Animaux dans l'art chinois*, pl. XVI, et *Ausstellung Chinesischer Kunst*, Berlin, 1929, fig. 68, p. 55.

qu'à rendre le génie de l'espèce, le mouvement générique de l'être observé. D'où son élégance rapide. Elle n'a pas encore le droit de s'attarder sur elle-même, sur le jeu des muscles et la valeur propre de l'individualité plastique. Ce ne sera qu'à l'époque T'ang qu'apparaîtront ces virtuosités et ces épanouissements annonciateurs d'un secret ralentissement du dynamisme interne.

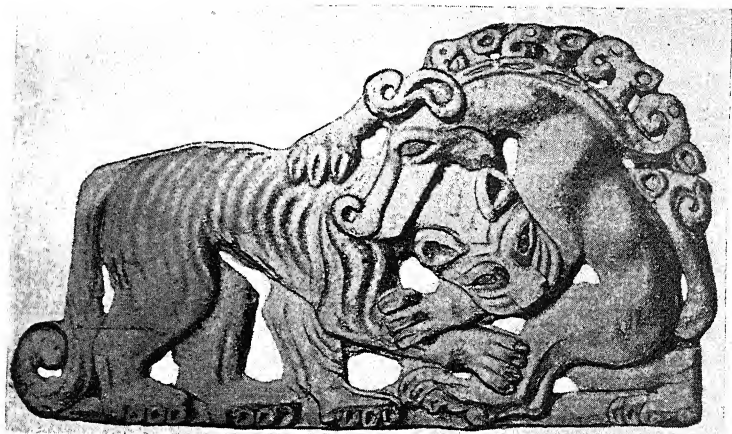


FIG. 88. — Plaque sibérienne, or. Musée de l'Ermitage.

L'époque Ts'in et les Six Dynasties.

La dynastie des Han, à une brève interruption près, avait fait, pendant quatre siècles, régner l'ordre impérial en Chine et l'ordre chinois en Asie centrale. A la fin du II^e siècle de notre ère, elle fut ébranlée par un mouvement populaire d'inspiration néo-taoïste, celui des Bonnets Jaunes (184). La révolte domptée, des chefs militaires comme le tyran



FIG. 89. — Plaque de bronze. Collection Stoclet.
Par la courtoisie de M. Stoclet.

Tong Tcho (189-192), puis le « maire du palais » Ts'ao Ts'ao (196-220) s'installèrent à côté de l'empereur et gouvernèrent en son nom. Le fils de Ts'ao Ts'ao déposa la dynastie des Han et fonda une nouvelle maison impériale, celle des Wei qui régna de 220 à 265 sur la Chine du Nord. Pendant ce temps un autre royaume chinois, celui de Wou, se fondait dans le Sud-Est (222-280) et une dernière branche des Han

se perpétuait au Sseu-tch'ouan (221-264). C'est ce qu'on appelle la période des « Trois Royaumes », pleine de combats héroïques et d'exploits légendaires. Puis une nouvelle dynastie, celle des Ts'in, unifia de nouveau la Chine (280). Mais au début du IV^e siècle commencèrent les grandes invasions. A partir de 304, les hordes hunniques ou turco-mongoles s'établirent dans toute la Chine au nord du fleuve Jaune et même jusque dans le Chen-si et le Ho-nan. Pendant ce temps les souverains chinois, réfugiés à l'abri de la barrière du fleuve Bleu, y maintenaient un empire national sudiste que les Sino-Tartares du nord ne purent jamais conquérir.

Ces dynasties du sud, comptées, parce que purement chinoises, comme les seules dynasties impériales, sont au nombre de cinq : les Ts'in (réfugiés à Nankin depuis la conquête du Nord par les Tartares) (317-420), les Song (420-479), les Ts'i (479-502), les Leang (502-557) et les Tch'en (557-589). Par une curieuse contradiction verbale, la période qui va de 280 ou de 420 à 589 est cependant appelée période des « Six Dynasties » (1).

Tandis que la Chine du Sud formait ainsi un empire indigène, les divers et éphémères royaumes fondés dans le nord par les hordes turco-mongoles furent unifiés par l'une d'elles, celle des T'o-pa, d'origine turque ou mongole. Au cours du V^e siècle les princes T'o-pa fondèrent un grand royaume sino-tartare, celui de Wei, qui s'étendit jusqu'aux approches du Yang-tseu et dura à l'état unitaire jusqu'en 535, puis, partagé en deux branches rivales, jusque vers 550. Nous verrons plus loin l'importance du royaume Wei dans la constitution de l'art sino-bouddhique.

(1) Parce qu'on ajoute aux quatre dernières dynasties sudistes deux petites dynasties du Nord.

*
* *

L'époque des Ts'in et des Six Dynasties, au point de vue historique, est donc une époque d'instabilité politique, de déséquilibre et de violence, ère d'incessants pronunciamientos et d'invasions barbares. Plus rien au dedans ne paraît subsister de l'ordre et de la paix des Han. La société chinoise semble



FIG. 90. — Plaque sibérienne. Musée de l'Ermitage.

replongée dans les luttes effrénées de l'époque Tcheou — en pire même, car dans les guerres incessantes des « Royaumes combattants » la continuité des diverses dynasties féodales restait assurée. Maintenant au contraire les dynasties durent à peine vingt ou trente ans, balayées par d'autres généraux de fortune. Et le trouble moral, caractérisé par les spéculations taoïques avant de l'être par le monachisme bouddhique,

va de pair avec l'instabilité de l'État. Dans le nord, c'est pire encore. Les Huns Tchao qui se sont abattus sur le Chen-si, les Tongous Sien-pi qui se sont établis au Pe-tche-li sont de purs barbares, à la fois brutaux et pervers, dont l'histoire, dans les annales indigènes, rappelle les plus sombres pages des temps mérovingiens.

En somme, après l'ordre et la paix des Han, l'époque des Six Dynasties marque le retour aux convulsions des Tcheou et des Ts'in, avec, en plus, toute la violence des invasions barbares.

Or, ce sont ces mêmes caractères que M. Charles Vignier, sans aucune idée historique préconçue, par la seule observation des pièces, retrouve dans l'art de l'époque. « Avec les Six Dynasties, nous fait-il remarquer, l'ordre un peu froid, la symétrie classique des Han disparaissent. L'art semble revenir aux formules flamboyantes, enchevêtrées, dissymétriques, paroxystes du Ts'in ». Mais « cette sorte de renaissance Ts'in qui caractérise les Six Dynasties s'intègre dans des thèmes animaux ». Car ce n'est pas en vain que l'art des Han a dans l'intervalle développé le réalisme animalier. « L'arabesque néo-Ts'in des Six Dynasties s'animalisera donc ». Au lieu de retrouver le géométrisme à enchevêtrements dissymétriques, en perpétuel décalage de plans de l'époque Ts'in, nous allons rencontrer un décor de bêtes — d'ailleurs réalistes et plastiques — enchevêtrées — elles aussi — en de furieuses mêlées. Mais ici encore la leçon des Han, en dépit de la réaction qui semble l'abolir, ne sera pas entièrement perdue, et M. Vignier nous montrera sur les petits bronzes de cette époque, notamment sur les fibules et les « poids de manche », « le dissymétrisme des motifs principaux sans cesse compensé par une sorte d'enveloppement au moyen d'arabesques secondaires » (fig. 81).

Une petite fibule Pelliot du musée Guimet, malheureusement difficile à photographier, est tout à fait caractéristique de ces valeurs nouvelles. Les dragons, d'un dessin si svelte et si pur, des Han s'y enroulent, s'y tordent, s'y enche-

vêtrent en une « dissymétrie compensée » d'un rythme plein de force et de résonance (fig. 77).

Ce retour à une mentalité violente jusqu'à la tératologie est si net qu'il arrive ainsi à se subordonner le réalisme Han. Les têtes de cheval en terre grise sans doute déjà apparues sous les Han (1) mais qui se multiplient à l'époque des Six Dynasties (voir notamment la collection Eumorfopoulos) (2) présentent dans le rictus de la bouche comme dans le port du col une sorte de révolte sauvage assez étrangère au classicisme proprement Han (fig. 69-70). C'est, pourrait-on dire,



FIG. 91. — Plaque de bronze doré. Collection Stoclet.
Par la courtoisie de M. Stoclet.

l'âme de l'esthétique Tcheou et Ts'in venant habiter les formes réalistes du Han. Non moins caractéristique l'animal baissant la tête, prêt à charger, (« rhinocéros » à trois cornes?), autre terre cuite grise de la collection Eumorfopoulos (3). Ce

(1) En effet, tête analogue trouvée dans une tombe avec des monnaies Han, *Ausstellung Chinesischer Kunst*, Berlin (1929), fig. 131, page 76.

(2) Catalogue Hobson, I, n° 125, pl. XVII, 126, pl. XXI.

(3) *Ibid.*, I, n° 128, pl. XVII.

détournement de la plastique Han par le trouble « néo-Ts'in » des Six Dynasties (cf. fig. 76 et 78)¹, se révèle encore dans les nombreux miroirs contemporains, ornés de dragons et de personnages taoïques (1). Les dragons sont ici des sortes de fauves aux replis de sauriens, doués de formes singulièrement réalistes pour des êtres imaginaires; les personnages taoïques présentent, en plus alourdi, en plus tassé, avec plus de puissance, de relief aussi, le classicisme plastique des Han; enfin l'ordonnance architecturale du décor garde forcément, puisqu'il s'agit de miroirs, l'habituelle symétrie. Et cependant il n'est que de comparer la lourdeur un peu barbare, la confusion même des motifs de ces miroirs à l'ordonnance froide et sévère jusqu'à la pauvreté des miroirs Han pour comprendre le trouble qui s'est emparé de l'esthétique chinoise.

Ainsi les conquêtes du réalisme animalier des Han n'ont servi sous les Six Dynasties qu'à transposer en thèmes animaux — d'ailleurs de plus en plus plastiques — les enchevêtrements géométriques du Ts'in. Car (et c'est ce qui fait l'originalité, souvent saisissante, de ces pièces) à l'enchevêtrement régressif ou archaïsant des motifs se joint une vigueur musculaire des formes, voire une virtuosité plastique croissantes qui nous annoncent directement le naturalisme, étoffé jusqu'à l'ostentation, des T'ang. L'effet est souvent puissant, en particulier sur les petits bronzes incrustés reproduits par Sirén (2), bouts de hampe à ornements de cornes et de griffes du Louvre, fibules en forme de dragon de la collection H. Oppenheim. Mieux encore sur les disques ronds en bronze, dits « poids de manche » et que surmonte une mêlée de fauves ou de dragons s'élevant en une masse conique (collections Stoclet, H. Rivière, J. Sauphar, Sirén, musée de Berlin, etc., toutes pièces reproduites par

(1) *Documents de la collection Sirén*, Ars Asiatica, VII, pl. XVI. — Musée de Stockholm, reproduction in SIRÉN, *Arts anciens*, II, pl. 120.

(2) *Arts anciens*, II, pl. 114, fig. A et D.

M. Sirén) (1) (fig. 81); nous découvrons là un retour direct aux combats de forces déchaînées des siècles pré-Han. Sans doute ces forces ne sont plus symbolisées par les zigzags linéaires, par les fulgurations géométriques de jadis. Ce sont des corps de lions, de dragons ou de chimères plus ou moins empruntés à la réalité. Mais le réalisme n'est ici qu'un support et un prétexte. Les torsions animales ont remplacé les lignes de force à cassure brusque d'autrefois, mais, si



Cliché C. T. Loo.

FIG. 92. — Plaques de bronze. Ancienne collection Loo.
Metropolitan Museum de New-York.

(1) *Arts anciens*, II, pl. 117, fig. C, D, E, F. Un spécimen de cet art (Ostasiatische Kunstabteilung, Berlin) est voulu Han par M. Otto Kummel, *Ausstellung Chinesischer Kunst*, Berlin, 1929, n° 67, p. 55. On trouvera d'autres pièces du même style, chimères ailées en bronze doré ou en calcaire gris appartenant aux collections Octave Homberg et David Weill dans SIRÉN, *La Sculpture chinoise*, I, pl. 14, fig. B, C, D.

l'abstraction s'est réalisée, la tension reste la même. Art uniquement énergétique dans les deux cas, infiniment suggestif pour l'étude des données permanentes et de la continuité de l'esthétique chinoise; car d'une part ces paquets de muscles se broyant les uns les autres, ces gueules s'entre-dévorant nous rappellent les anciens monstres archaïques; ces longues lignes cordées, leurs repliements tumultueux qui semblent à tout instant devoir se dénouer sous nos yeux en un fouet de révolte, leurs mufles de colère et de haine, tout cet ensemble emprunté au réalisme plutôt que copié de lui arrive à produire un effet analogue à celui des anciens *t'ao-t'ie*. Et d'autre part nous assistons là à la naissance de la plastique purement musculaire des T'ang. C'est par les torsions de félins et de monstres des Six Dynasties que l'on passe du graphisme à surfaces planes, tout de simplicité élégante et de mouvement linéaire des Han, au réalisme étoffé, à la musculature ostentatoire, à l'anatomie de volume des animaliers T'ang (fig. 79 et 80).

* * *

La grande sculpture sur pierre, en ronde-bosse, des Six Dynasties n'infirmes pas ces données.

Cette sculpture se rattache assez directement à la ronde-bosse Han, je veux dire aux seuls spécimens qui nous soient parvenus de celle-ci, les animaux du tombeau de Ho K'iu-ping. Le musée d'Okura à Tôkyô possède un lion de calcaire de 91 centimètres, ronde-bosse attribuée à l'époque des Trois-Royaumes (1). La simplicité massive et même empâtée des formes rappelle Ho K'iu-ping. Même lourdeur dans une chimère ailée du tombeau de l'empereur Wen-ti des premiers Song (+ 453), près de Nankin. Mais cette masse, au premier aspect quelque peu informe et crapaudine, ne se dresse

(1) Reproduit dans SIREN, *La Sculpture chinoise du V^e au XIV^e siècle*, I, pl. 1.

pas moins avec une fierté sauvage d'une rare puissance (1).

Avec les Leang (VI^e siècle), la sculpture sur pierre atteint au grand art. Il s'agit toujours de statues funéraires de dimensions très considérables désormais (environ 3 mètres de long), représentant des chimères ou des lions. Les lions ailés qui gardent les tombeaux de Siao Sieou et de Siao Tan (+ 518), frères de l'empereur Leang Wou-ti, au village de Kan-yu-hiang, près de Nankin, sont les chefs-d'œuvre à la



Cliché Wannick.

FIG. 93. — Plaque de la collection Davia Weil.

fois de la grande sculpture chinoise et de l'art des Six Dynasties (2). De la grande sculpture chinoise, car ce genre, empâté et informe jusque là, s'anime soudain, soulevé par une force intérieure. Et cela précisément parce que l'âme tumultueuse

(1) Reproduit dans SIRÉN, *La Sculpture chinoise du V^e au XIV^e siècle*, I, pl. 3.

(2) *Ibid.*, I, pl. 4, 6, 9, 10.

des Six Dynasties est venue éveiller la lourde matière. Avec leur gueule formidable, d'où pend la langue étalée, leur tête renversée, leur poitrine s'avancant en proue, leurs pattes de devant arquées comme pour bondir, avec la haute menace de tout leur avant-train, ces bêtes fantastiques nous rappellent, dans une technique, un style et un art différents, la vieille esthétique de terreur des temps Tcheou et Ts'in (fig. 82-83). Aucune justification plus saisissante de cette épithète de « néo-Tcheou » et « néo-Ts'in » appliquée par M. Vignier à l'art des Six Dynasties.

Et c'est bien le tumulte des Six Dynasties qui a seul pu animer et soulever au-dessus d'elle-même la grande sculpture en ronde-bosse. Car dès que cette inquiétude de *Sturm und Drang* s'ordonnera dans l'impérialisme T'ang, les grandes statues tombales perdront de leur dynamisme. Aux tombes des T'ang, comme nous le verrons, l'ostentation réaliste demeurera seule. Animée malgré tout, au début, d'un souffle d'épopée, elle finira par tomber dans la violence théâtrale et caricaturale, à vide. Le réalisme deviendra boursofflure et l'empâtement Song suivra, qui noiera tout.



Tout ce que nous venons de dire s'applique à l'évolution de l'esthétique chinoise sous les Six Dynasties. Mais voici qu'apparaissent tout à coup, dans les menus objets de bronze comme dans les terres cuites funéraires, des formes et des types étrangers à cette évolution, formes et figures non plus enchevêtrées et tourmentées, mais au contraire d'une simplicité fruste et directe ou d'un allongement « gothique » non moins simple. C'est qu'un des clans turco-mongols qui ont envahi le nord de la Chine, celui des T'o-pa ou rois de Wei, s'y est définitivement installé et, pendant un temps, impose son tempérament et ses conceptions entièrement étrangers au goût chinois.

M. Charles Vignier nous a présenté une fibule de sa collection avec un petit personnage montant un cheval au galop, une main appuyée sur la croupe, l'autre tenant les rênes, et qui se retourne à demi sur sa selle. Rien dans la simplicité rigide de cette figure ne trahit l'expérience du passé chinois. Un tel cavalier aurait pu être trouvé dans n'importe quel autre coin de l'Eurasie, aux confins parthes, par exemple (1). De même, bien que dans un style différent, les fantassins, les



FIG. 94. — Plaque de bronze. Collection Sauphar.

cavaliers, les dames nobles et les amazones en terre cuite

(1) Une fibule analogue se trouve à la collection de M^{me} E. Rosenheim, à Berlin (*Ausstellung Chinesischer Kunst*, Berlin, 1929, fig. 124, pl. 74). Je ne sais pourquoi cette fibule était présentée par sa propriétaire — même avec le prudent « *sogenannt* » habituel — comme de style « scythique ». Sa simplicité directe me paraît aux antipodes des retournements et contorsions « scythiques ».

que nous livrent les tombes Wei nous révèlent l'irruption d'une esthétique nouvelle, presque allogène. Je ne parle pas seulement des petites figurines équestres, très simplifiées, des collections Koechlin (1) et Eumorfopoulos (2) qui représentent des guerriers barbares, coiffés d'un casque ou d'un bonnet, le corps tout enveloppé d'un immense manteau, montés sur un cheval au repos, également caparaçonné (cf. fig. 84, 85). Je songe surtout aux grandes terres cuites, plus caractéristiques, de nos collections. Il s'agit en général de figures très allongées, très aristocratiquement sèches et élégantes, présentant je ne sais quoi de gothique (cf. fig. 86). Les chevaux — des palefrois, des haquenées — sont de hauts coursiers, à la tête longue et mince, au col en courbe de cygne, dont l'avant-train est sensiblement plus élevé que la croupe. Un riche caparaçon, des housses traînant presque jusqu'à terre ajoutent à cette impression médiévale, évoquant les compagnons de notre chevalerie (3). Sur ces montures si différentes des anciens coursiers chinois les amazones de l'aristocratie Wei, remarquables à la longue retombée de leurs manches et de leurs robes, sont campées avec une élégance sèche et hautaine qui évoque plutôt nos héroïnes médiévales que les poupées habituelles de la Chine galante (4).

Les statuettes féminines en pied de l'époque Wei, représentées dans les collections Sirén, Wannieck, Haase, Th. Simon, L. Jaffé et Eumorfopoulos, offrent les mêmes caractères « médiévaux » et « gothiques ». (Il est entendu que j'emploie ces mots en valeur d'analogie, sans allusion ethnique ou

(1) Cf. *Les collections de M. Raymond Koechlin*, in *L'Amour de l'Art*, mars 1925, p. 102, fig. 3.

(2) *Catalogue*, I, pl. XX, fig. 118.

(3) C. HENTZE, *Chinese tomb figures*, pl. 53. — *Ausstellung Chinesischer Kunst*, Berlin, 1929, fig. 278 (collection Yamanaka) et 279 (collection Guttman, Potsdam).

(4) Statuette Eumorfopoulos de 30 centimètres, reproduite in C. Hentze, *op. cit.*, pl. 50. Aussi le timbalier voisin (catalogue Eumorfopoulos, I, pl. XXI, fig. 120).

culturelle). Coiffées tantôt d'une sorte de hennin en tronc de cône, tantôt d'une manière de mitre à cornes, elles affectent, elles aussi, dans leurs robes tombant droit, une élégance longue, sèche, virile, qui, en dépit de la similitude des modes, semble aux antipodes de l'élégance maniérée du rouleau de Kou K'ai-tche (1). Même quand ces sévères châtelaines daignent revêtir une toilette plus ornée, comme les deux dames de la collection Eumorfopoulos (2) portant des fleurs de lotus ou des fleurs de longévité, leur geste qui se voudrait



FIG. 95. — Pièce de bronze incrustée d'argent. Collection Stoclet.

précieux, leur tête qui cherche à se pencher en attitude de gr ce, leur robe plus bouffante avec manches très amples et larges écharpes, n'enlèvent rien à la solidité sèche de la

(1) *Ausstellung Chinesischer Kunst*, Berlin, 1929, fig. 262 (Th. Simon), 263 (L. Jaffé), 264 (Th. Simon) — Carl. HENTZE, *Chinese tomb figures*, fig. 46 (collections Sir n et Wannieck), 47 (Haase), 49 (Sir n) — *Eumorfopoulos collection*, I, XXI, 124. — SIR N, *Arts anciens*, II, pl. 110 (collection Burchard).

(2) Catalogue, II, pl. XIX, fig. 111-112.

conception générale. Et tout le luxe plus étoffé, mais si autoritaire, de la grande dame assise de la collection David Weill (1) n'empêche pas que nous ayons affaire à quelqu'une de ces redoutables princesses Wei, analogues à la terrible régente Hou (+ 528), et dont le charme féminin disparaissait devant la virile énergie (2).

Les guerriers Wei que nous livrent les tombes appartiennent à la même race. Sans doute, selon l'hypothèse fondée de M. Pelliot, représentent-ils la première apparition de l'élément proprement turco-mongol (et non point tongous comme on l'avait cru) dans les affaires de l'Extrême-Orient. Les terres cuites Wei ne sont pas pour démentir cette hypothèse. Cavaliers, comme les personnages des collections Koechlin et Eumorfopoulos auxquels nous faisons allusion tout à l'heure ou comme l'escadron du Royal Ontario Museum de Toronto reproduit par M. Sirén (3), tous représentés droits en selle et faisant corps avec le cheval (4), ou fantassins du même musée, du musée Guimet et de la collection Vignier (fig. 87), ou des collections Guttman, Haase et Wannick (5), il ne s'agit ici ni de types chinois ni presque d'esthétique indigène. La tête enserrée dans une sorte de casque-bonnet qui prend les oreilles et la nuque, vêtus d'un justaucorps de cuir bouilli formant corselet et de longues braies bouffantes, protégés par un bouclier rectangulaire à ornement de monstre, ce sont bien les avant-coureurs des hordes turques qui, si souvent, devaient conquérir l'Asie. Ils nous avertissent que,

(1) SIRÉN, *Arts anciens*, II, pl. 112.

(2) Rapprocher des figurines Wei les représentations féminines des tombes coréennes du VI^e siècle (Eckardt, *Hist. of Korean Art*, pl. I, et fig. 254).

(3) *Arts anciens*, II, pl. 109.

(4) Rapprocher pour la raideur non chinoise du cavalier et le caractère « médiéval » du groupe équestre, bien qu'avec un tassement étranger à l'art Wei, le célèbre vase à vin en forme de guerrier monté, découvert par M. Umehara dans une tombe près de Kyongtju (Corée) (art du Silla, IV^e-VII^e siècles). Reprod. in ECKHARDT, *History of Korean art*, fig. 361.

(5) Carl HENTZE, *op. cit.*, pl. 43, 44, 45.

décidément, l'heure de la Chine chinoise est passée et que l'esthétique chinoise elle-même ne saurait désormais suivre sa courbe indépendante

Voici venue l'époque des influences étrangères, des nations turco-mongoles dans le domaine politique, du bouddhisme sur le terrain religieux, des influences indiennes, helléniques et iraniennes dans la sphère artistique.



FIG. 96. — Cervidé, bronze. Collection Sauphar.

L'art des steppes. — Noïn-ola.

En appendice à l'histoire de l'art chinois pré-bouddhique il convient de dire quelques mots de l'art des populations nomades de l'Asie septentrionale et centrale antérieurement au bouddhisme.

Ces populations appartenaient à des races différentes. Une partie d'entre elles, dans la Mongolie et la Mandchourie actuelles, se rattachait à la famille altaïque qui comprend encore aujourd'hui les Turcs, les Mongols et les Tongous et qui dans l'Antiquité et le haut Moyen Age donna naissance aux Hiong-nou ou Huns, connus en Extrême-Orient depuis le III^e siècle avant Jésus-Christ jusqu'au IV^e siècle de notre ère, aux Avars qui dominèrent en Mongolie au V^e siècle, aux Hephthalites qui régnèrent vers le même temps dans le Turkestan et en Bactriane, et enfin aux T'ou-kiue ou Turcs propres dont la domination sur l'Asie septentrionale et centrale s'étend du VI^e au VIII^e siècle.

Concurremment avec ces Turco-Mongols, des peuples de race différente habitaient les steppes de l'Ouest. Appartenant les uns à la race iranienne, les autres à un rameau différent de nos langues, le rameau tokharien, c'étaient, dans les deux cas, des Indo-Européens. A ce rameau indo-européen d'Asie centrale se rattachaient notamment les Scythes et les Sarmates qui s'étaient succédé dans les steppes de la Russie méridionale et qui étaient des Iraniens, les Sogdiens et les Çaka ou Saces des deux Turkestans, également Iraniens, encore que les Iraniens sédentaires de l'Iran propre désignassent ces frères extérieurs restés à demi nomades (et devenus de ce fait des ennemis) sous le nom hostile de Touraniens.

En effet ce qui distingue les hommes c'est moins la race que l'habitat ou les conditions d'existence. Or, qu'ils fussent turco-mongols ou indo-européens, la plupart des peuples

de l'Asie centrale et septentrionale (1) étaient, comme on vient de l'annoncer, des nomades ou des demi-nomades (2). Partageant une vie commune, ils participaient à des modes artistiques analogues. Il se créa ainsi un art qu'on a voulu appeler « touranien », « scythe », « scytho-sarmate », « altaïque », etc., — tous termes impropres parce qu'ils semblent attribuer à tel ou tel peuple l'œuvre de tous — et qu'il conviendrait d'appeler plus modestement *art des steppes*. D'autre part, à peine cet art était-il dégagé qu'on a prétendu

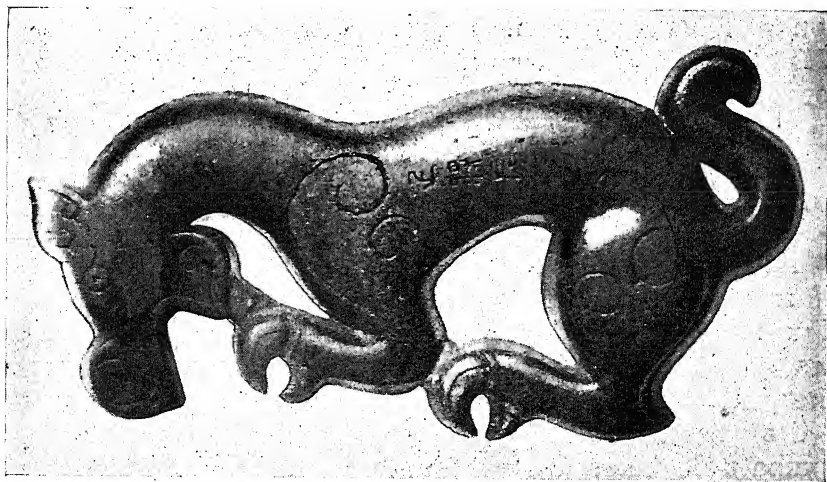


FIG. 97. — Applique de bronze. Collection Eumorfopoulos.

expliquer par son rayonnement l'évolution ou même la formation de l'esthétique chinoise, jusqu'à ce que des spécula-

(1) Exception faite pour les populations sédentaires, de langue soit tokharienne, soit est-iranienne, des oasis de la Kachgarie, dont il sera parlé plus loin, à propos du bouddhisme en Asie centrale.

(2) Je renvoie à ce sujet à l'admirable étude de M. GRENARD, *Haute Asie* (dans le tome VIII de la *Géographie Universelle*, Colin), volume qui, dépassant les cadres de la simple géographie, se présente comme une introduction philosophique à l'histoire de l'Asie.

tions opposées le fassent à son tour dériver lui-même de l'art chinois. Pourquoi ne pas reconnaître tout simplement, comme M. Vignier le proposa avec beaucoup de sagesse (1), que l'art des steppes, tel qu'il se rencontre à la fois au Bosphore cimmérien, au Caucase, aux confins de l'Iran et du Turkestan, en Sibérie et en Mongolie, est un art propre (encore que nullement original), profondément opposé de tempérament comme de technique à l'esthétique chinoise?

Aussi bien l'origine de cet art, de l'aveu même des tenants de l'impérialisme scytho-sarmate, doit-elle être recherchée non du côté de la Chine, mais du côté de l'Iran et de la Mésopotamie. C'est dans la plus antique glyptique chaldéo-assyrienne qu'on retrouve le thème animal héraldique, thème que la Perse achéméno-sâsânide devait recevoir et diffuser sur toutes les pistes de la steppe russo-turkestane et altaïque. Feuilletons dans les catalogues Delaporte les collections de cylindres suméro-accadiens, babyloniens et sargonides, nous y découvrirons ces griffons, ces aigles et ces monstres aquiliformes coiffant des cervidés, ces groupes de fauves fantastiques symétriquement opposés et liant des bouquetins ou des bovidés, parfois même le retournement des naseaux cher à l'art des steppes.

Ces thèmes héraldiques, ces stylisations animales, ces combats de bêtes décoratives, la Perse les reçut, en même temps que le réalisme animalier sargonide, dans l'héritage des empires mésopotamiens. Mais ce fut le hérauldisme animal et la stylisation animale qu'elle transmit à peu près exclusivement aux nomades du nord, en ne leur communiquant de réalisme que ce qu'il fallait pour supporter la stylisation. Une telle discrimination s'imposait par les conditions de vie des nomades eux-mêmes. Ne possédant ni agglomérations stables ni luxe immobilier, l'architecture, la statuaire et la peinture qui seules comportent un art réaliste leur étaient étrangères. Tout leur luxe était un luxe vestimentaire et

(1) Ch. VIGNIER, *L'Aventureux art scythe*, in *Aréthuse*, avril 1925, p. 56-63.

d'orfèvrerie, bijoux personnels, harnachements, tapis. Or, ces sortes d'objets — agrafes et plaques de ceinture, boucles de porte-épée, boucles de harnais, appliques de chars, sans parler des tapis dont presque tout est perdu (1) — sont, comme par destination, vouées à un traitement héraldique. De plus les nomades du nord, qu'ils fussent Iraniens ou Turco-Mongols, passaient leur vie à cheval, cette vie de la steppe, tout occupée à forcer des hardes de cervidés ou d'étalons, ou à assister dans la prairie aux surprises des fauves contre les herbivores. Il était naturel que, par leur genre de vie comme en raison du caractère particulier de leur luxe, ils ne retinssent des leçons chaldéo-iraniennes que les thèmes héraldiques et les combats d'animaux stylisés. L'art « barbare » des Goths et des Scandinaves, qui puisera aux mêmes éléments, les élaborera dans un sens analogue.

Ces principes posés, il faut admettre cependant que l'animal héraldique et stylisé de l'art des steppes a pu, dans des aires et durant des périodes déterminées, revêtir, sous certaines influences, un regain de réalisme. L'établissement d'un royaume grec, puis gréco-romain dans le Bosphore cimmérien a favorisé la naissance d'un art gréco-scythe, puis gréco-sarmate dans lequel les artistes helléniques ont apporté leur plastique au service des thèmes de la steppe. Cette influence grecque s'atteste déjà, à travers la stylisation indigène, dans la célèbre ceinture de Maïkop, à l'Ermitage, comme dans la ceinture de Bulgarie, au British Museum (2). D'autre part je crois discerner une influence perse ou gréco-perse (je songe à ce sujet au relief de Taq-i Bostân) dans la plaque sibérienne (cf. fig. 90) de la chasse au sanglier reproduite dans les divers ouvrages de Rostovzev (3), comme dans la « hache rituelle » du British

(1) Sauf à Noïn-ola et en Kachgarie.

(2) BOROVKA, *Scythian art*, fig. 46, B.

(3) ROSTOVZEV, *Skythika, le Centre de l'Asie, la Russie, la Chine et le style animal*, Seminarium Kondakovianum, Prague, 1929, n° 54, pl. X.

Museum, provenant du Trésor de l'Oxus et représentant un bouquetin saisi par un tigre que charge un sanglier (1). Mais en général l'art des steppes livré à lui-même ne consent au réalisme — un réalisme d'ailleurs toujours simplifié et rapide — que dans les très petites pièces, comme les terminaisons de hampe figurant des onagres ou des biches (fig. 96-99).

Presque partout ailleurs nous nous trouvons en présence d'animaux ramenés à un géométrisme systématique, en vue du seul mobile ornemental. Les bois des cervidés, la crinière des équidés fleurissent en boucles et en spirales qui doublent presque la hauteur de l'animal (2) (fig. 88, 92, 93, 95). La lèvre supérieure des équidés se retourne en colimaçon (3) (fig. 88, 94). Souvent la stylisation des formes animales est si complète, elles s'enlacent et s'entrelacent si bien entre elles, elles se ramifient tellement en poussées adventices que, malgré le réalisme maintenu des têtes de cervidés, d'équidés et de fauves, on n'arrive qu'avec quelque peine à distinguer l'animal du décor (4). Les cornes et les queues des animaux se terminent en feuillage ou fleurissent en forme d'oiseaux (cf. fig. 101). On arrive parfois ainsi à une diffusion des éléments animaux au premier abord un peu analogue à celle de l'art Tcheou, mais obtenue par de tout autres moyens, et même, — si on y regarde mieux — radicalement opposée. Quand l'art Tcheou dispersait les éléments du *t'ao-t'ie* sur la panse du vase, il était en marche vers le réalisme : le *t'ao-t'ie* menaçait et pointait dans la matière, il tendait à se réaliser. Au contraire, sur nos plaques de l'art des steppes, ce sont des éléments antérieurement réalistes qui, à force de s'entrelacer et de se ramifier en pousses

(1) Reproduit dans SIREN, *Arts anciens*, II, pl. 19. Je vois encore une influence perse très directe dans plusieurs couples de bouquetins affrontés reproduits par ROSTOVZEV, *Skythika*, pl. VI, fig. 31-32 (boucles-agrales de la collection Zaousaïlov, à Helsingfors).

(2) BOROVKA, *Scythian art*, pl. 1, 22, B, 28, 34, 48, 49.

(3) Très nombreux exemples. BOROVKA, *Scythian art*, fig. 48.

(4) ROSTOVZEV, *Skythika*, pl. II, fig. 4; pl. IV, fig. 15, 16; BOROVKA, fig. 70.

adventices, en arrivent à se noyer et à se perdre dans l'ornementation qu'ils ont eux-mêmes créée (fig. 91, 92).

De plus, si cet art s'oppose à l'esthétique Tcheou parce que son géométrisme est à base de réalisme déformé, il s'oppose aussi à l'art des Han sur le terrain même où on avait essayé de les rapprocher : les scènes dramatiques de chasse ou plutôt les combats d'animaux. Rien de plus opposé au graphisme dégagé, simplifié jusqu'à la pauvreté des Han, que les contournements, les enrobements, les contorsions de l'art des steppes. Les scènes Han, toutes de mouvement linéaire et de vitesse,



FIG. 98 et 99. — Cervidés, bronze.

Collection Vignier.

Collection C. T. Loo.

nous avaient montré des bêtes passantes, se poursuivant ou se menaçant parfois, mais dans un décor simple et aéré. Ici mêlées — souvent touffues comme un sous-bois de lianes — d'animaux rivés l'un à l'autre jusque dans la mort. Art dramatique qui se complait aux broiements de membres, le corps du cheval ou du cervidé saisi par le félin, l'ours, le rapace ou le griffon, étant souvent l'objet d'une torsion

complète (1). Aucune vitesse, comme dans l'art animalier des Han, aucune fuite; des égorgements patients et méthodiques, où souvent, comme on vient de le dire, la victime semble entraîner son bourreau dans la mort. Mais un dynamisme interne qui, malgré cette lenteur, arriverait vite à une grande puissance tragique si la stylisation flamboyante qui enchevêtre et fleurit les formes n'enlevait d'ordinaire tout réalisme à ces égorgements (fig. 88, 89).

L'art des steppes ne semble donc pas avoir exercé l'influence que M. Rostovzev lui avait tout d'abord supposée sur la formation de l'art chinois ancien. Cependant son rayonnement s'est étendu sur la Sibérie et la Mongolie orientales, en bordure directe de la Chine propre. Un centre important de cet art, datant de l'âge du bronze, a été trouvé à Minousinsk, dans la vallée de l'Iénisséi (2). Un autre foyer a été découvert en 1924-1925 par la mission russe de MM. Kozlov, Teploukov et Borovka à Noïn-ola, près d'Ourga. Les pièces exhumées, qui appartenaient à des tombes de chefs Huns, sont des tapis, des tissus de laine ou de soie brodée, des céramiques grossières, des pièces de harnachement en bronze, des bois laqués, un petit jade. Un des tissus (fig. 102) représente d'une part un élan abattu par un griffon, d'autre part un yak assailli par un félin : thèmes habituels de la steppe, le premier traité avec un reste de réalisme, ce qui permet à Borovka de le comparer à telle plaque d'or sibérienne de l'Ermitage qui marquait précisément le passage de la plastique grecque ou assyro-iranienne à la stylisation des steppes (3). Le second dessin, au contraire, représentant le duel d'un bovidé, buffle ou yak, et d'un fauve fantastique, offre tous les caractères du conventionnalisme : arabesques occupant les espaces vides sur le corps des animaux, cri-

(1) BOROVKA, fig. 46, 47, 70.

(2) BOROVKA, fig. 53. Gero von MERHART, *Bronzezeit am Jenissei* (Vienne, 1926), notamment pl. IX et X-XI.

(3) BOROVKA, pl. 46, A.

nière et queue du fauve bourgeonnant en têtes secondaires, etc. (1).

Ce qui est particulièrement précieux c'est que les pièces chinoises jointes nous permettent de dater ces tombes. Non seulement les laques, le jade, un dessin sur coupe nous apprennent que nous sommes ici à la période Han, mais une inscription sur vase, repérée par M. Otto Kummel, nous donne une date précise : l'an 11 de notre ère.

Par ailleurs la présence, sur un miroir de bronze de style



FIG. 100. — Plaque de mors, bronze. Collection Vignier.

« sibérien », de caractères Si-Hia, lesquels ne peuvent dater que des ^{XI}^e-^{XII}^e siècles (2), nous montre que l'art des steppes se perpétua sur les confins septentrionaux de la Chine jusqu'à la veille de l'invasion gengiskhanide.

(1) BOROVKA, pl. 74.

(2) Cours Pelliot, 2 mai 1927.



Et maintenant, si l'art des steppes ne put avoir, comme on l'avait cru, d'influence sur la formation de l'art chinois dans l'antiquité, est-ce à dire qu'il ne témoigne d'aucune corrélation avec l'art chinois ultérieur? Nous avons montré l'opposition existant entre le héraldisme animal des steppes d'une part, et, d'autre part, le virtualisme Tcheou ou le graphisme Han. Mais il est une phase de l'art chinois qui semble bien présenter des affinités avec le style improprement appelé scytho-sarmate : c'est l'art des Six Dynasties, tel qu'il nous apparaît notamment dans toute une catégorie de fibules. Notons que c'est précisément à cette époque que l'invasion et l'occupation durable de la Chine du Nord par les hordes de Huns Tchao, de Tongous Sien-pi, de Mongols Jouan-jouan, de Turco-Mongols T'o-pa rattachèrent le monde chinois au monde des steppes et lui imposèrent pour un temps une mentalité commune. Ne nous étonnons donc point de trouver dans ce que M. Vignier a appelé « l'arabesque animale des Six Dynasties » le pendant chinois des floraisons et ramifications également animales du héraldisme steppique. Non que l'art des Six Dynasties doive pour cela être considéré comme dérivant nécessairement de l'art nomade. Mais parce que la conquête des nomades dans la Chine du Nord y créait des conditions de vie analogues (1).

(1) Mêmes enchevêtrements dans l'art coréen de la même époque. Voir la boucle de cuivre en or massif trouvée à Rakurô (UMEHARA, *Revue des Arts asiatiques*, mars 1926, pl. XI).



FIG. 101. — Disque de bronze. Collection Sauphar.



Cliché Vignier.

FIG. 101 bis. — Plaque de bronze. Collection Vignier.



Cliché Vignier.

FIG. 101 ter. — Plaque de bronze. Collection Vignier.

CHAPITRE II

L'APPORT BOUDDHIQUE

Le bouddhisme en Asie centrale : l'influence gréco-romaine.

L'histoire de la pensée et de l'esthétique chinoises, qui jusqu'au ^{iv}e siècle de notre ère peut s'expliquer par les seules lois de l'évolution interne, fut brusquement modifiée à partir de cette époque par l'invasion des idées et des arts bouddhiques.

Dès le ^{iv}e siècle, nous voyons plusieurs des chefs tartares qui se sont installés dans la Chine du Nord se convertir à la religion de Çâkyamuni. Au milieu du ^ve siècle le plus puissant de ces princes, le roi de Wei, de la famille T'o-pa, qui a supplanté tous les autres et dont la domination s'étend jusqu'aux approches du fleuve Bleu, érige le bouddhisme en religion d'État. Les empereurs purement chinois qui règnent toujours dans la Chine méridionale imitent leurs voisins sino-tartares du Nord (la dynastie sudiste des Leang, au ^{vi}e siècle, ne sera pas moins dévote au bouddhisme que la dynastie nordiste des Wei), de sorte que c'est la Chine tout entière qui se trouve dans l'espace de quelques années emportée vers un idéal nouveau. A la Chine millénaire d'un génie si continûment indigène succède pour près de cinq siècles une *Chine indienne* d'un caractère tout différent.

* *

Au tome II de cet ouvrage, nous avons montré quelles étaient les écoles indiennes au début de notre Moyen Âge. D'une part, entre le premier et le cinquième siècle de notre ère, dans l'Inde du Nord-Ouest (Penjâb, région de Taxila) et dans les provinces indo-afghanes de la vallée du Kâbul (Gandhâra, Nagarâhara, Lampaka et Kapiça), l'art gréco-bouddhique, qui n'a d'indien que son bouddhisme et, pour tout le reste, est un art gréco-romain, relevant non de l'indianité mais du monde méditerranéen (t. II, p. 104-112). D'autre part, sur le Gange et au Dékhan, depuis le IV^e siècle jusqu'au VII^e, l'art *gupta*, proprement indien celui-là, dont on pourrait donner la formule en le désignant comme un naturalisme tropical, apaisé, affiné et spiritualisé par l'idéalisme bouddhique (t. II, p. 125-128).

* *

L'Asie centrale, la Kashgarie des anciens géographes, la « Sérinde » de Sir Aurel Stein, le « Sin-kiang » ou Turkestan chinois des nomenclatures actuelles, est, en sa partie cultivée, composée de deux chaînes d'oasis : Kâshgar, Kutshâ, Qarashar et Turfân au nord, Yârkand, Khotan, Niyâ et les sites du Lob-nor au sud. Ces oasis, turquifiées depuis le VIII^e et le IX^e siècle de notre ère, étaient auparavant habitées par des populations indo-européennes dont les langues ont été récemment retrouvées par les missions Pelliot, Aurel Stein et von Le Coq : le tokharien, parlé à Turfân et à Kutshâ, et qui était une langue indo-européenne de type occidental, présentant des affinités non seulement avec l'arménien et le slave, mais encore, semble-t-il, avec l'italo-celtique; l'iranien oriental, parlé à Khotan, et le sogdien, dialecte également

iranien de la Transoxiane, transporté par les caravaniers de ce pays jusqu'aux frontières chinoises. Au VIII^e siècle, une partie de cette région, celle de Kutshâ, Qarashar et Turfân, passa au pouvoir des Turcs Uigur, le plus civilisé des peuples altaïques, qui, tout en turquifiant le pays, conserva, comme on le verra, l'héritage de la culture indo-européenne.

Car cette chaîne d'oasis, au milieu d'une immense zone désertique, joua dans l'histoire de la civilisation un rôle presque



FIG. 102. — Tapis brodé de Noïn-ola. Fouilles Kozlov.

aussi important que, jadis, le chapelet d'îles de la mer Égée. Et l'on pourrait dire qu'à cet égard le Gobi, la mer de sable ou de bancs pierreux, sillonnée par les escadres de caravanes, a été vraiment comme une « mer intérieure asiatique », comme une autre « Méditerranée » qui a fait communiquer entre elles toutes les cultures riveraines, et, par leur rapprochement,

donné naissance à un autre humanisme, à un alexandrinisme nouveau. De même que l'hellénisme, dans le monde alexandrin, avait réuni entre elles les cultures égyptienne, syro-chaldéenne, grecque et latine, le bouddhisme indien qui, à partir du II^e siècle de notre ère, se répandit à travers toute l'Asie centrale, y propagea, sous l'unité de sa foi religieuse, le plus fécond mélange d'influences artistiques grecques, indiennes et iraniennes.

Les influences grecques furent sans doute les premières en date, parce que les plus immédiates. A Hadda, en effet, au



FIG. 103. — Fresques de Bâmiyân. D'après la copie de M^{me} Godard.

Gandhâra et à Taxila, la Grèce d'Alexandrie, d'Antioche, d'Éphèse et de Pergame continuait à vivre avec une sève renouvelée par la greffe bouddhique, tandis qu'au pays natal l'Hellade elle-même se figeait dans l'art des époques dioclétienne et constantinienne. La Grèce restait la Grèce en pays bouddhique, tandis qu'en pays chrétien elle devenait Byzance. Si, comme le pense M. Hackin, les stucs de Hadda sont bien

en majorité des III-V^e siècles (1), ne peut-on pas dire que le génie hellénique, en tant que spontanéité créatrice et force de renouvellement, s'était réfugié et se survivait au Kâbul? Nous ne nous étonnerons donc point de voir cette Grèce gandhârienne donner à son tour naissance, en pleine Kashgarie, à tout un ensemble d'œuvres helléniques.

A Rawak, à l'est de Khotan, l'influence gandhârienne prédomine en effet sans conteste : sur les murs des cours où s'élevaient les stûpas, les bas-reliefs en stuc figurant des bodhisattva debout (malheureusement décapités) sont remarquables



FIG. 104. — Fresques de Bâmiyân. D'après les copies de M^{me} Godard.

par l'ampleur, l'eurythmie, et aussi le conventionnalisme purement helléniques de la draperie. Il n'est pour s'en convaincre qu'à comparer les reproductions que Sir Aurel Stein donne de ces pièces (2) aux photographies prises par

(1) Cf. tome I, p. 114-116.

(2) Aurel STEIN, *Ancient Khotan*, II, pl. XIV et sq.

M. Godard de grandes statues de bouddhas (depuis lors détruites) trouvées dans les premières fouilles de Hadda (1). De fait, d'après Sir Aurel Stein, les pièces de Rawak dateraient des premiers siècles de notre ère, et seraient donc contemporaines de celles de Hadda (2).

Dans ce site de Rawak, à Yotkan qui représente la Khotan primitive, et à Niya, point localisé plus à l'est et dont les antiquités sont antérieures au ^{iv}^e siècle (3), Sir Aurel Stein a trouvé toute une série d'entailles de travail romain : Pallas Athena armée du foudre et de l'égide (4), Zeus, Eros, Heraklès, quadriges, etc. (5).

Plus loin vers l'est, à Miran, au sud du Lob-nor, la mission Aurel Stein a découvert des fresques datant sans doute des ⁱⁱⁱ^e et ^{iv}^e siècles, d'aspect très gréco-romain (6), avec influence particulière des ateliers d'Asie-Mineure. Notons, parmi les fragments rapportés de cette localité, un Bouddha suivi de ses moines, qui, malgré la légère moustache indienne, est de tradition purement romaine (7); des sortes d'anges ou de génies imberbes, les uns ailés (8), les autres aptères, en manteau rouge, et qui pourraient provenir de Pompéi, sauf que le type de ces beaux éphèbes dénote, dans sa régularité classique, une sorte de langueur proprement levantine; aussi des personnages imberbes analogues, mais coiffés du bonnet phrygien, ce qui leur donne l'aspect de Mithra (9); une frise

(1) Salle d'Afghanistan, musée Guimet.

(2) Aurel STEIN, *Ancient Khotan*, II, pl. XIV et sq.

(3) Le site de Niya fut abandonné à la fin du ⁱⁱⁱ^e siècle A. D.

(4) Reproduite en frontispice de l'album *Ancien Khotan* de Stein. Comparer à la tête « palladienne » en stuc de la mission Barthoux.

(5) STEIN, *Ancient Khotan*, pl. LXXI.

(6) Elles semblent l'œuvre d'un certain « Tita » dont le nom ne serait autre que la forme indianisée de Titus.

(7) *Serindia*, IV, pl. XLII.

(8) STEIN, *Serindia*, IV, pl. XL. Comparer aux Eros ailés d'une des fresques de Hadda, fouilles Barthoux. Musée Guimet.

(9) *Serindia*, I, fig. 136, 137 et sq., p. 520 et sq. Comparer dans les stucs de Hadda la tête imberbe coiffée d'un bonnet phrygien, musée Guimet, collection Barthoux.

de joueuses de mandoline d'affinités semblables, beauté levantine, traitement gréco-romain (1); enfin un épisode du *Viçvantara jâtaka* (cf. notre tome II, p. 69-70) : la princesse Madrî représentée avec le type romano-levantin ci-dessus, et montée avec ses deux enfants sur un quadriga de forme purement romaine; l'éléphant blanc la précède, le prince Viçvantara la suit à cheval et on remarque chez ce dernier le même mélange d'influences indiennes et d'influences classiques venues de la Syrie romaine par le Gandhâra.

On sait en effet aujourd'hui — comme nous l'avons déjà



FIG. 105. — Fresques de Bâmiyân. D'après la copie de M^{me} Godard.

indiqué — quel fut l'intermédiaire entre l'Orient gréco-romain et les fresques hellénisantes du Gobi : ce fut l'école de peinture gandhârienne, telle que nous l'ont révélée les fresques copiées à Bâmiyân par M^{me} Godard, ou rapportées de

(1) A comparer, pour le type et la facture, à certaines figures féminines romano-syriennes de Doura-Europos (Salihyê), reproduites par M. Cumont.

Hadda au musée Guimet par M. Barthoux. C'est ainsi que, à Bâmiyân, la partie centrale de la composition ornant le sommet de la niche du Bouddha de 35 mètres (fig. 119) (1) nous montre, à côté de détails iranaisants, une figure guerrière ailée, réminiscence d'une Pallas, et surtout un quadrigé de chevaux ailés — des Pégases — que nous retrouverons à Qizil, à Qumturâ et jusqu'à Touen-houang (2).

Les fresques de Hadda, d'ailleurs, forment aussi le lien entre l'art du Bas-Empire et la peinture d'Asie centrale : tel fragment Barthoux, figurant un Bouddha debout en *abhaya mudrâ*, donne déjà une impression de « style des Catacombes » qui va presque jusqu'au byzantin. Par ailleurs les types pompéio-asiates, les anatomies et les attitudes d'école des peintures de Miran (notamment dans le groupe du *Viçvantara-jâtaka* déjà cité) (3) pourront être utilement rapprochés de certains porteurs d'offrandes volants des fresques de Bâmiyân, reproduits par M^{me} Godard et datant aussi du III^e siècle (4) (fig. 103-105).

De même pour la sculpture. Les figures et les figurines de stuc, représentant les bouddhas ou leurs disciples, photographiées à Hadda par MM. Godard et Barthoux ou rapportées par eux au musée Guimet (5) ont leur réplique exacte dans les stucs analogues photographiés par Sir Aurel Stein à Rawak, au Khotan, et datant également des premiers siècles de notre ère (6) : mêmes draperies classiques, d'une ampleur et d'une eurythmie irréprochables.

Les œuvres hellénistiques des oasis septentrionales de la Kashgarie — Tumshuq, Kutshâ, Qarashar et Turfân — sont en général d'une époque plus récente, VI^e, VII^e et VIII^e siècles.

(1) GODARD-HACKIN, *Antiquités de Bâmiyân*, pl. XXII, fig. 223-224.

(2) Cf. von LE COQ, *Bilderatlas*, p. 97.

(3) *Serindia*, I, fig. 134, p. 517.

(4) GODARD et HACKIN, *Antiquités bouddhiques de Bâmiyân*, pl. XVII.

(5) Photographies et pièces exposées dans les deux salles afghanes du musée Guimet. Cf. notre t. I, fig. 22, 23.

(6) Aurel STEIN, *Ancient Khotan*, II, pl. XIV et sq.

Mais le canon classique n'y est pas moins présent. MM. Pelliot, von Le Coq et Aurel Stein ont rapporté de ces sites de nombreuses statuettes en stuc représentant des Bouddhas debout, quelques-unes encore ornées de polychromie, qui pourraient aussi bien avoir été trouvées à Hadda ou à Taxila. Rien de



FIG. 106. — Stuc de Hadda. Musée Guimet, mission Barthoux.

plus suggestif à cet égard que le rapprochement de deux pièces typiques : d'une part la grande draperie d'un bouddha de-

bout, malheureusement décapité, relief en stuc de Hadda, rapporté par M. Barthoux au musée Guimet; d'autre part une statue de Bouddha, également en stuc, rapportée de Shortshuq, près de Qarashar, par M. von Le Coq, et dont la draperie, peinte en rouge, est non moins gréco-romaine (1). Il en va absolument de même pour la physionomie du Bouddha, c'est-à-dire pour le type apollinien « bouddhifié » par addition de l'*urnâ*, de l'*ushnîsha* et allongement du lobe des oreilles : on le retrouve dans toute l'Asie centrale, tantôt purement classique, tantôt avec l'empâtement central-asiatique déjà apparu à Hadda, et dont nous parlerons tout à l'heure (2). De même encore pour les diverses figures de style ou de genre que les coroplastes de Hadda et de Taxila nous ont livrées en si grand nombre : type de moine au visage mince, spirituel et légèrement malicieux, type de brahmane barbu, yaksha socratique et verlainien, type de barbare aux longues moustaches tombantes, que le visiteur du musée Guimet aura la surprise de retrouver presque pareils dans les vitrines de Hadda, provenant de la mission Barthoux, et dans les vitrines de Tumshuq et de Touen-houang provenant de la mission Pelliot (fig. 106-110). Il en irait de même si on comparait les figurines gréco-bouddhiques du musée de Taxila (3) et les stucs correspondants rapportés de Qarashar et de la région de Kutshâ au British Museum par Sir Aurel Stein. M. Pelliot à Tumshuq et Sir Aurel Stein à Qarashar et à Shortshuq ont trouvé les mêmes séries que M. Barthoux à Hadda : bas-reliefs de stuc représentant des personnages, aux draperies impeccablement gandhâriennes (4), *bodhisattva* imberbes au visage quelque peu empâté, figures

(1) Von LE COQ, *Buddhistische Spätantike*, I, pl. 39. Aussi bodhisattva de Chotsho (Turfân), IX^e siècle, reproduit par von Le Coq dans son *Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens*, fig. 178. Cf. Musée Guimet, n° 17434.

(2) Comparer les diverses têtes analogues du musée Guimet, salle de Hadda, et les têtes de stuc rapportées de Tumshuq et de Touen-houang, par M. Pelliot.

(3) *Archaeological Survey of India Report*, 1912-1913, p. 24, pl. XVII, XVIII.

(4) *Serindia*, III, fig. 295, p. 1198.

de *devatâ* également douces, agréables et un peu molles (fig. 106, 107, 113), brahmanes barbus au type purement indo-européen, inspiré de quelque Zeus, barbares (*mleccha*) (fig. 109) et ogres (*yaksha*) à barbe de Silène (1), etc., (fig. 110). Sur certaines de ces statuettes de stuc peint de Tumshuq, de Qizil et de Shortshuq représentant des divinités féminines — délicieuses petites statuettes polychromes au profil encore hellénique et aux yeux déjà chinois, — nous voyons se faire directement et sans intervention indienne la jonction entre le génie grec et le génie de l'Extrême-Orient. Citons notamment, à Qumturâ près de Kutshâ, une charmante figurine de *devatâ* en stuc, peinte en couleurs vives, les seins nus (2) : ne dirait-on pas une statuette alexandrine et n'est-il pas curieux de voir ainsi le cortège des Tanagras aller, jusqu'aux frontières chinoises, à la rencontre de leurs sœurs, les danseuses funéraires de la céramique T'ang? (fig. 111-112).

Mêmes observations à propos de la peinture du Gobi septentrional. Les fresques de Duldur aquar, de Qizil, de Qumtura et de Kutshâ, photographiées ou rapportées par MM. Pelliot, Grünwedel et von Le Coq, nous présentent toute une série de figures d'inspiration et de traitement classiques : brahma-



FIG. 107. — Stuc de Tumshuq. Louvre.
Mission Pelliot.

(1) *Serindia*, IV, n° CXXXII.

(2) Von LE COQ, *Buddhistische Spätantike*, I, pl. 35.

nes gandhâriens et aussi *yaksha* copiés du type ordinaire du « philosophe » grec (1), — draperies traditionnellement imitées de l'École, nus masculins un peu secs rappelant Pompéi et Bâmiyân (2), — nus d'éphèbes dignes des vases grecs (*ming-oï* de Qizil, grotte dite « du Char au zébu ») (3) — nus d'ascète, avec l'anatomie squelettique du célèbre bouddha gandhârien

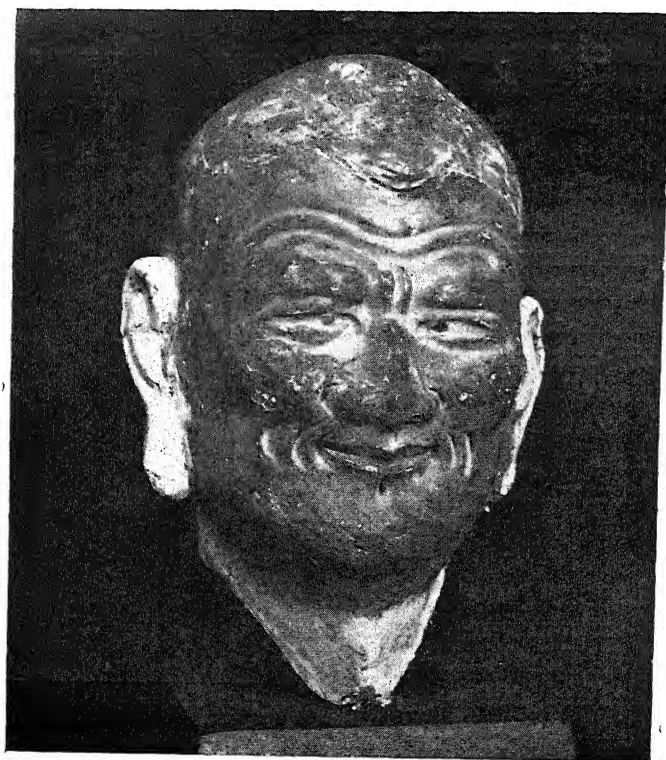


FIG. 108. — Tête de moine. Stuc de Tumshuq, Mission Pelliot. Musée Guimet.

(1) WALDSCHMIDT, *Gandhâra, Kutscha, Turfân*, pl. 35 b. Aussi le *Yaksha* d'Atavi, de la grotte de Mâyâ, à Qizil : *Bilderatlas*, fig. 160, p. 83.

(2) GRUNWEDEL, *Altbuddh. Kulst.*, p. 141.

(3) *Ibid.* p. 125.

de Sikri (1) — scènes érotiques évoquant un sujet de banquet antique (2), le tout accompagné de motifs classiques, hippocampes, sirènes, etc. Il est intéressant de noter que ces peintures doivent dater des VI^e et VII^e siècles, c'est-à-dire qu'elles sont postérieures à la destruction des ateliers gandhâ-



FIG. 109. — Tête de mleccha. Stuc de Tumshuq, Mission Pelliot.
Musée Guimet.

riens, en particulier de l'école de Hadda. Ainsi les couvents

(1) Von LÆ COQ, *Bilderatlas*, fig. 165-166, et WALDSCHMIDT, *Gandhâra-Kutschä*, fig. 30-35.

(2) GRUNWEDEL, *Altö. Kulst.*, p. 125, 126, 128.

bouddhiques de la région de Kutshâ avaient reçu à temps l'héritage de l'école gandhârienne et continuaient, en plein Moyen Age et en plein Turkestan chinois, à en transmettre les leçons, qui étaient celles de la Grèce et de Rome.

A Turfân, la plus orientale de ces oasis, nous arrivons en effet aux frontières chinoises. Or, dans les sites archéologiques de cette région, à Idiqutshâhri, à Murtuq, à Bâzâkliq, à Chotsho même, nous retrouvons encore jusqu'au IX^e siècle les têtes en stuc, style « Asie centrale » imitées des coroplastes de Taxila et de Hadda ; nous avons la surprise, sur une fresque



FIG. 110. — Tête de yaksha.
Stuc de Tumshuq, Mission Pelliot.
Musée Guimet.

d'Idiqutshâhri, rapportée au musée de Berlin, de découvrir une femme coiffée à la grecque, drapée dans un peplum et une palla helléniques. Sur le même site l'expédition allemande a mis au jour un grand nombre de statuette ou de fresques représentant des bodhisattva ou des bouddha, certains assis à l'européenne, visages (pour ce qui est des statuette) d'une grâce souvent encore apollinienne, un peu efféminée et molle, draperie en poncif, traitée parfois, dans la fresque, avec une stylisation assez byzantine (que les fresques de Bâmiyân et

de Hadda annonçaient déjà), toutes œuvres du style gandhârien le plus évident.

Que le terme de byzantin que nous venons de prononcer n'étonne pas ici. Il était impossible que la peinture hellénisante d'Asie centrale, solidaire de toute l'évolution de l'art gréco-romain, n'ait pas trahi la tendance finale de cet art à la byzantinisation. Aussi ne serons-nous pas surpris quand nous rencontrerons, au terme du cheminement de l'art gan-

dhârien vers la Chine, à Touen-houang, sur une bannière du VIII^e siècle rapportée au British Museum par Aurel Stein (1), un Çâkyamuni debout, entouré de deux bodhisattva, qui est, par son hiératisme, du romain déjà byzantin. Caractère d'autant plus frappant que les *apsaras* qui le survolent sont du pur indo-gupta, réunissant Ajantâ à Hôryûji (cf. fig. 104; voir aussi fig. 129).

(1) BINYON, *L'Art asiatique au British Museum*, Ars Asiatica, VI, pl. XV.



FIG. 111. — Stuc de Tumshuq, Mission Pelliot. Musée Guimet.

Le bouddhisme en Asie centrale : l'influence gupta.

Remarque curieuse : le bouddhisme indien, qui avait tout de suite répandu en Asie centrale l'esthétique grecque, n'y introduisit que plus tard l'esthétique purement indienne, ou gupta. Alors que les stucs ou les fresques gréco-bouddhiques apparaissent dès les trois premiers siècles, il faut attendre, semble-t-il, jusqu'au ^{vi}e siècle pour rencontrer des statues qui nous rappellent les œuvres de Sârnâth (1), des peintures qui évoquent les fresques d'Ajantâ (2).



FIG. 112. — Devatâ, figurine de Qumtura.
Berlin, Museum für Völkerkunde.
Mission von Le Coq.
Par la courtoisie de M. von Le Coq.

Dans le Gobi méridional, par exemple, c'est dans les fresques de Dandan Uilik, au ^{viii}e siècle, que l'art gupta s'affirme sans conteste. A côté de peintures relevant d'autres écoles et dont nous reparlerons, une fresque découverte sur ce site par Aurel Stein nous montre une jeune femme nue émergeant d'un bassin fleuri de lotus, délicieuse *nâgî* khotanaise qui, malgré son geste pudique rappelant la Vénus de Médicis, semble descendue d'un des plafonds d'Ajantâ (fig. 114).

Mais c'est surtout dans les oasis du Gobi septentrional que

(1) Cf. t. II, p. 128 et sq., fig. 41-42.

(2) Cf. t. II, p. 132 et sq., fig. 45-53.

l'influence indo-gupta se fait directement sentir. A Qizil, à Kutshâ et à Qarashar, au VII^e et au VIII^e siècle, presque toutes les fresques relèvent d'elle. Signalons par exemple, à Qizil, la reine Mâyâ en « attitude de danseuse », dans une scène de nativité faisant partie de la représentation des « Quatre grands miracles » (1) ou « la danse de la reine » dans la légende de Rudrayana de la Grotte au Trésor (2), ou encore la dan-



FIG. 113. — Relief de Tumshuq, Mission Pelliot. Musée du Louvre.

seuse nue du groupe dit « le mort et la danseuse », reproduite également par von Le Coq (3). Dans toutes ces représenta-

(1) GRUNWEDEL, *Alib. Kulst. Turk.*, p. 167, fig. 383 et von LE COQ, *Bilderatlas*, fig. 157, p. 82.

(2) VON LE COQ, *Spätantike*, IV, pl. 3. — WALDSCHMIDT, *Gandhâra-Kutschâ*, pl. 34.

(3) *Bilderatlas*, pl. 226, p. 98.

tions, ce sont les mêmes nus souples, onduleux, aux grâces enveloppantes, aux charmes capiteux, fruits de la terre tropicale, qui contrastent avec l'allongement et la gracilité des membres, ce sont les mêmes poses d'une esthétique raffinée empruntée à la science des bayadères; pour tout dire d'un mot, c'est tout Ajantâ. Parfois d'ailleurs les grâces ajantesques viennent animer ici les leçons du classicisme grec, et on a alors des membres plus allongés encore, d'une élégance toute botticellienne (1). C'est encore Ajantâ autant



FIG. 114. — Dandân-uilik, fragment de fresque (*nâgi*).
Mission sir Aurel Stein.
Par la courtoisie de l'India Office.

que Bâmiyân que nous rappellent les représentations de génies volants, *gandharva* et autres, si nombreux à Qizil (2), d'où ils passeront à Touenhouang, à la tombe coréenne de Sammyori, et à Hôryûji, au Japon (cf. fig. 105, 115).

Du reste, c'est toute la peinture de l'Asie centrale qui, à partir du VI^e siècle, est transformée par cet apport gupta; les ateliers de Kutshâ ne font à cet égard que traduire une loi générale. Les anatomies s'assouplissent, les contours s'adoucissent, les attitudes et les gestes gagnent en élégance, bientôt même en préciosité; la douceur voluptueuse et chaste des nus indiens vient, jusque

dans les scènes sacrées, pénétrer l'art d'une tendresse nouvelle, et cette sensualité innocente, mise au service de

(1) WALDSCHMIDT, pl. 43.

(2) *Bilderatlas*, fig. 172, et, pour la mission Pelliot, les *gandharva* de Qizil-Saïram, reproduits dans GODARD-HACKIN, *Fresques de Bâmiyân*, pl. XLIV-XLVI.

l'idéalisme mystique, concourt encore à renforcer l'impression de préraphaélisme de ces œuvres.

L'école de peinture de Qizil, c'est, par tout un côté, la sensibilité d'Ajantâ venant animer la régularité un peu froide des imitations gréco-romaines.

Mais l'école de Qizil, c'est autre chose encore : la révélation des influences iraniennes au Turkestan.



FIG. 115. — Génie volant. Mission Pelliot.



FIG. 116. — Fresque de Bâmiyân. D'après la copie de M^{me} Godard.

Le bouddhisme en Asie centrale : l'influence iranienne.

Après l'influence gréco-romaine et l'influence proprement indienne, le bouddhisme propagea en Asie centrale et jusqu'aux frontières chinoises une troisième influence culturelle et artistique : celle de l'Iran sâsânide (1).

Les rapports de l'Iran sâsânide et du monde bouddhique se révèlent en effet chaque jour beaucoup plus intimes qu'on n'aurait été en droit de le croire au premier abord. C'est que la vieille province de Bactriane, convertie au bouddhisme dès le III^e siècle avant Jésus-Christ et que Hiuan-tsang nous montrera encore si profondément indianisée au VII^e siècle de notre ère, fit à diverses reprises partie de l'empire d'Iran. Il semble bien que, vers 230, elle ait été soumise par le premier grand roi sâsânide, Ardashîr, qui aurait chassé ou se serait subordonné les princes Kushâna de cette région. Vers 303-310 on voit même le sâsânide Hormizd II devenir le beau-père et sans doute aussi le suzerain du dernier Kushâna du Kâbul. Depuis cette époque le pays de Balkh dépendit de la Perse jusque vers le milieu du V^e siècle, où il fut envahi par les Huns Hephthalites. Encore fut-il recon-

(1) Cf. t. I, p. 136-140.

quis vers 566 par le grand roi sâsânide Khusraw I^{er}, et ne fût-ce qu'à la fin de ce siècle que la Bactriane fut définitivement arrachée à la Perse par les Turcs. Cette longue cohabitation, en Bactriane, d'une vice-royauté sâsânide et de l'Église bouddhique explique l'accord révélé par les fresques de Bâmiyân (cf. tome I, p. 136-139). Sur ces célèbres fresques étudiées par M. et M^{me} André Godard et par M. Hackin, et qui appartiennent les unes au III^e siècle, les autres au V^e,



FIG. 117. — Peinture de Dandân-uilik,
d'après Sir Aurel Stein.
Par la courtoisie de l'India Office.



FIG. 118. — Peinture de Dandân-uilik,
d'après Sir Aurel Stein.
Par la courtoisie de l'India Office.

on voit en effet des princes sâsânides et des seigneurs iraniens voisiner avec des bouddhas gandhâriens entourés de moines également gréco-bouddhiques, le tout non loin de génies

aériens qui à l'inspiration gréco-bouddhique joignent la tradition gupta (fig. 116). Nous ne nous étonnerons donc point de voir les missionnaires bouddhiques apporter en Asie centrale, c'est-à-dire dans le cercle politique de l'empire chinois, en même temps que l'art hellénique et que l'art indo-gupta, l'art perse sâsânide.

A ce point de vue, en effet, ce sont bien les dernières découvertes d'Afghanistan qui nous mettront sur la voie. Les fresques de Bâmiyân et de Dukhtar-i Nushirwân, les premières sâsâno-gréco-bouddhiques, les secondes plus particulièrement sâsânides, nous livrent, dans les photogra-



FIG. 119. — Fresque de Bâmiyân.
D'après la copie de M^{me} Godard.



FIG. 120. — Fresques de la Grotte des Peintres
à Qizil.

Museum für Völkerkunde, Berlin,
Mission von Le Coq.

Par la courtoisie de M. von Le Coq.

phies que nous ont rapportées MM. Godard et Hackin, la plupart des éléments que nous retrouverons à Qizil. Parmi les peintures qui ornent à Bâmiyân la niche du Bouddha de 35 mètres (v^e-vi^e siècle de notre ère) (1), comme sur les fresques de Dukhtar-i Nushirwân (2), nous rencontrons le type du roi ou du vice-roi sâsânide barbu, à la coiffure ornée des symboles de la lune et du soleil (tome I, fig. 116) auquel nous avaient accoutumés les reliefs de Naksh-i Rustam, de Shapur et de Taq-i Bustân. Or, ce même type du prince sâsânide, barbu et tiaré, nous le retrouvons dans la région de Khotân, à Dandân Uilik,



FIG. 121. — Fresque de Qumtura, d'après von Le Coq.
Par la courtoisie de M. von Le Coq.

dans une peinture sur bois du viii^e siècle, découverte par Aurel Stein et représentant un personnage assis, avec la tiare et la grande barbe sâsânides, vêtu d'une riche casaque verte, de culottes à passementerie et de lourdes bottes, tous détails de toilette nettement iraniens, et chez lequel les quatre

(1) GODARD-HACKIN, *Bâmiyân*, pl. XXIV.

(2) *Ibid.*, fig. 25, p. 67.

bras attestent seuls l'allusion indienne (fig. 117) (1). C'est encore à l'art iranien que se rattachent les autres peintures sur bois de Dandân Uilik reproduites par Aurel Stein, par exemple la tablette représentant deux personnages tenant une coupe à la main, montés l'un sur un cheval pommelé, l'autre sur un chameau (2) (fig. 118). Comme nous l'avons indiqué au tome I de cet ouvrage, nous avons là les premières peintures « persanes » authentiques, formant le lien entre le « gréco-sâsânide attardé » de Samarra et les premières miniatures arabopersanes de Mésopotamie



FIG. 122. — Donateur, fresque le Bâzâkliq.
Museum für Völkerkunde. Mission
von Le Coq.
Par la courtoisie de M. von Le Coq.



FIG. 123. — Fresque de Bâzâkliq.
Mission von Le Coq (Berlin).
Par la courtoisie
de M. von Le Coq.

(1) STEIN, *Ancient Khotan*, II, pl. LXL.

(2) *Ibid.*, II, pl. LIX.

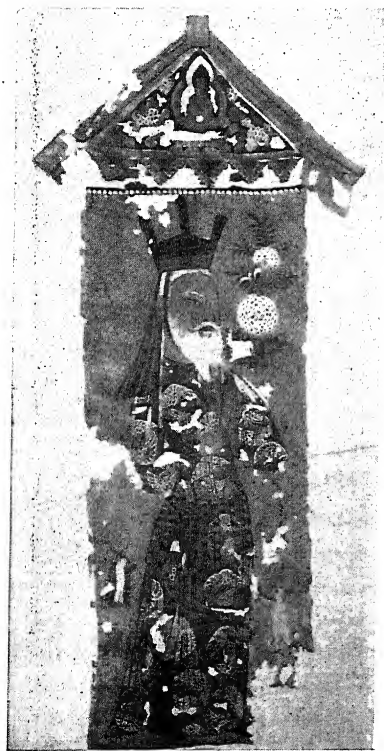
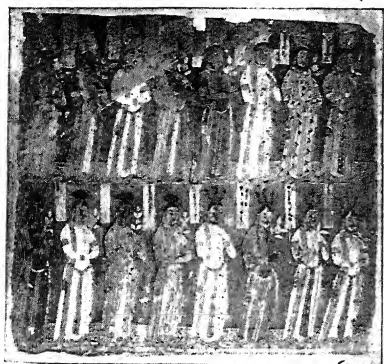


FIG. 124. — Princes uigur, fresque de Bāzākliq. FIG. 125. — Donateur uigur, fresque de Murtuq.
FIG. 126. — Donateur, bannière de Turfān. FIG. 127. — Feuillelet d'ouvrage manichéen de Turfān.

Mission von Le Coq (Berlin). Par la courtoisie de M. von Le Coq.

(manuscrit du fonds Schéfer et « primitifs » de la Collection Vever).

Mais c'est surtout dans les sites archéologiques de la région de Kutshâ, comme Qumturâ, Qizil et Kirish, que nous voyons fleurir, du ^{vi}^e au ^{viii}^e siècle, une culture matérielle et artistique franchement iranienne, bien qu'étroitement associée à la religion bouddhique. Lorsque les missions allemandes de MM. von Le Coq et Grünwedel découvrirent cette civilisation, au cours des années 1904-1907, on pouvait se demander comment la civilisation iranienne avait pu pénétrer ainsi jusqu'au cœur du Gobi. Les travaux de M. et de M^{me} André Godard et de M. Hackin à Bâmiyân, en 1923-1924, sont venus apporter la réponse à cette question. Rien de plus significatif en effet que la comparaison entre les fresques de Bâmiyân de la niche du Bouddha de 35 mètres, copiées par M^{me} Godard pour le musée Guimet, d'une part (fig. 119), et, d'autre part, les fresques de Qumturâ et des grottes de Qizil (notamment de la grotte « des peintres » et de la grotte « des seize porte-glaives »), transportées en partie au Museum für Völkerkunde de Berlin (fig. 120, 121). Les fresques de la niche du Bouddha de 35 mètres à Bâmiyân datent vraisemblablement des ^v^e-^{vi}^e siècles, les fresques de Qizil et de Qumturâ, comme on vient de le dire, des ^{vi}^e, ^{vii}^e et ^{viii}^e. C'est à Bâmiyân que nous voyons apparaître, dans le dieu lunaire central (fig. 119) et dans les donateurs « au balcon » qui l'entourent des deux côtés (1) le type des « chevaliers » de Qizil : élégants porte-glaives ou sveltes lanciers serrés dans leur longue tunique bordée d'une large bande et que caractérise souvent la mode du grand revers rabattu sur le côté droit.

Ce type du chevalier iranien débarrassé de la lourde armure sâsânide et devenu un gentilhomme plein d'élégance, c'est bien lui en effet qui peuple les grottes de Qizil et de Qumturâ. Sur les fresques rapportées au Museum für Völkerkunde de

(1) GODARD-HACKIN, *Antiquités de Bâmiyân*, pl. XXII, XXIII.



FIG. 128. — Miniature uiguro-manichéenne de Turfân.

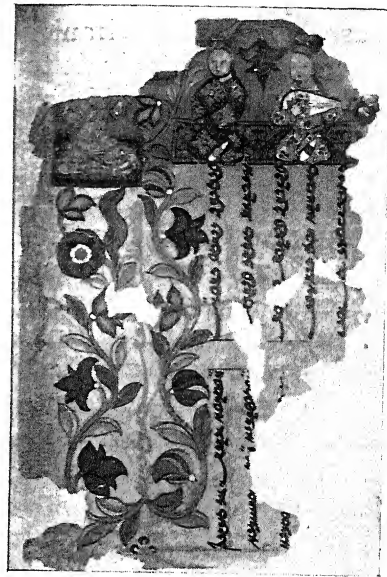


FIG. 130. — Miniature manichéenne de Turfân.



FIG. 129. — Fresque chrétienne de Turfân.
Mission von Le Coq (Berlin). Par la courtoisie de M. von Le Coq.

Berlin et sur les belles reproductions qu'en a donné M. von Le Coq (1) nous sommes frappés, en même temps que par l'aspect nettement iranien de ces œuvres, par leur caractère curieusement médiéval : tous les membres de cette aristocratie indo-européenne de Kutshâ, beaux seigneurs et belles dames, damoiseaux et pages, jusqu'aux peintres qui ont pris soin de se représenter eux-mêmes, évoquent pour nous notre propre chevalerie, depuis les figures de la Bible de Charles le Chauve, jusqu'aux très riches Heures du duc de Berry (fig. 121) (2). Mais il ne s'agit là que de rencontres culturelles, relevant de ce « gothisme » asiatique dont nous parlerons tout à l'heure. En réalité il n'est ici question que d'art iranien, et les peintures de Qizil, contemporaines pour la plupart de l'apogée et de la chute de l'empire des Khusraw en Iran, forment précisément le lien spirituel entre l'art des fresques sâsânides et celui des miniatures persanes d'époque islamique (3).

Après les fresques koutchéennes et leur faisant d'ailleurs artistiquement suite, viennent les peintures de la région de Turfân, bouddhiques ou manichéennes. Il s'agit ici en général d'œuvres datant de l'époque où Turfân était passé au pouvoir des Turcs Uigur. Les rois Uigur (744-840) se montrèrent les fidèles héritiers de l'ancienne culture indo-iranienne du pays, et les influences iraniennes s'accrurent encore auprès d'eux lorsque, en 763, ils eurent embrassé le manichéisme, cette religion mixte, mazdéo-chrétienne, qui avait son berceau et son foyer en Iran (4).

De fait, l'art de Turfân, en dépit des séries gandhâriennes

(1) *Buddhistische Spätantike*, résumé dans le *Bilderatlas*.

(2) Je me permets ici de renvoyer au tableau que j'ai tracé de ce milieu koutchéen dans mon livre *Sur les traces du Bouddha* (Paris, Plon, 1929), p. 39-60 (« peintures persanes au fond du Gobi »).

(3) Signalons aussi à Qizil le hérauldisme sâsânide, s'imposant jusque dans les représentations de garuda ; von LE COQ, *Bilderatlas*, fig. 273, p. 101. De même les tissus à thème hérauldique de Turfân, *Chotscho*, pl. 50.

(4) Voir t. I, p. 252-257.

habituelles, nous apparaît surtout comme un art sino-iranien. La plupart des princes laïques ou des guerriers représentés sur les fresques bouddhiques de Bâzâkliq et de Murtuq et tels que M. von Le Coq les reproduit dans son magnifique album sur *Chotscho* s'avèrent, de dessin, de costume, d'armement et de type physique, moitié sâsânides, moitié T'ang. C'est le cas pour tous les « chevaliers de Turfân », assez voisins de ceux de Qizil, à légère moustache ou imberbes, vêtus



FIG. 131. — Relief schiste de Hadda.
Musée Guimet, Mission Barthoux.



FIG. 132. — Art Wei. Bodhisattva
de Yun-kang. Mission Chavannes.

de riches tissus, à l'armure généralement plus complète ici qu'à Qizil, avec jambières, brassards, etc. (fig. 122) (1). Citons entre autres une sorte de Parsifal bouddhique, mâle et doux

(1) GRUNWEDEL, *Alt buddh. Kulst.*, p. 240, 311 et von LE COQ, *Buddhist. Spätant.* III, pl. 14 et 18.

chevalier, à l'expression recueillie, qu'un religieux, pour le recevoir dans les ordres, est en train de tonsurer (fig. 123) (1). Aussi d'autres guerriers de Bâzâkliq, figurant des *lokapâla*, moins élégants, plus massifs, avec une armure non moins complète, sino-sâsânide (2). Ailleurs, dans une scène de *pranidhi*, nous voyons, groupés autour du Bouddha, des donateurs barbus de type soit « Asie antérieure », soit tokharien, suivis de leurs chameaux et de leurs mulets, évocation vivante des caravaniers est-iraniens, soghdiens ou koutchéens qui apportaient l'influence perse jusqu'aux frontières chinoises (3). Notons aussi, dans un groupe de fresques des environs d'Idiqutshâhri, toute une suite de donateurs uigur du ix^e siècle, en grand costume de cérémonie, une sorte de mitre ou de tiare sur la tête, avec leurs femmes offrant des fleurs, leurs musiciens et leurs serviteurs, œuvres où, sans l'intervention de l'Inde, l'art persan rejoint directement l'art chinois (4) (cf. fig. 124-126).

A plus forte raison en va-t-il de même dans les miniatures et enluminures de manuscrits manichéens, également du ix^e siècle, rapportées de Turfân par les missions allemandes (voir notre tome I, p. 252-257). Nous reproduisons ici, grâce à la courtoisie de M. von Le Coq, deux de ces peintures, caractérisées par les bonnets et les habits blancs du clergé de Mânî (fig. 127, 128). Le caractère iranien de ces œuvres est trop évident pour qu'il soit nécessaire d'y insister : nous avons là les premières miniatures persanes connues, et il est intéressant de les rapprocher de certaines figures (d'ailleurs de même époque) des fresques abbâsides de Samarra (5). Il n'est pas jusqu'à la décoration florale et aux ornements en rinceaux

(1) Von LE COQ, *Chotscho*, pl. 36.

(2) *Chotscho*, fig. 18, 19, 33.

(3) GRUNWEDEL, *Altibuddh. Kulst.*, 274, et *Bericht*, p. 162, fig. 155-156. — WALDSCHMIDT, *Gandhâra-Kutschâ*, pl. 18 b, et 18 c.

(4) *Altibuddh. Kulst.*, 333-335 ; von LE COQ, *Buddhist, Spâtant*, III, pl. 17 et *Chotscho*, pl. 30-32.

(5) Voir notre t. I, p. 187-188.

qui ne se rattachent à la miniature arabo-persane, et même, comme nous le faisait remarquer M. Charles Vignier, aux enluminures de certains feuillets arméno-byzantins (1) (fig. 130).

(1) Reproductions manichéennes dans les ouvrages précités de von Læ Cog : *Chotscho*, pl. 1, 3, 5, 6, et tout le t. II des *Buddhistische Spätantike*.



FIG. 133. — Art Wei. Bodhisattva de Yun-kang.
Mission Chavannes.

Le bouddhisme en Chine. La sculpture Wei.

Si nous cherchons à dégager la loi générale à laquelle obéissaient, au moment de leur arrivée aux frontières chinoises, les divers arts que nous venons d'évoquer — art gréco-bouddhique, art indien-gupta, art perse sâsânide — nous nous apercevrons que tous trois, quelque différents qu'ils fussent entre eux, subissaient une transformation analogue et se trouvaient en marche vers un idéal commun que nous ne pouvons, à titre d'analogie, désigner que par un seul mot : le gothique.

C'était vers un idéal gothique qu'évoluait l'art gréco-romain du Gandhâra au moment où les missionnaires bouddhistes le firent passer en Asie centrale. Au tome II de cet ouvrage (p. 114-116), nous avons appelé l'attention sur ce fait. Mais qu'est-il besoin d'insister? Chaque visiteur du musée Guimet, conduit en présence des stucs découverts à Hadda par M. Barthoux, n'a pu retenir la même exclamation étonnée : du gothique ! Christs de majesté ou Christs du jugement, apôtres et rois David, anges et moineillons, sourires de Reims et pathétiques orants, figures enchaperonnées rappelant nos pages et nos fous, démons de Mâra qui sont des gargouilles de cathédrales, les statuettes et les reliefs en terre séchée de Hadda nous présentent partout la préfiguration de nos types gothiques. Un gothique antérieur de mille ans au nôtre, qui ne put influencer le nôtre ni dans le temps ni dans l'espace, et dont la présence ne s'explique qu'au point de vue philosophique, par une sorte de loi de l'esprit humain que l'on pourrait énoncer ainsi : A la base, en Occident comme au Gandhâra, posons la plastique purement formelle du gréco-romain, gallo-romain en Occident, gréco-bouddhique au Gandhâra. Vienne l'histoire qui, en raison des distances, sépare définitivement, par toute l'interposition du sâsânide d'abord, de l'Islam ensuite, ces deux foyers. Que deux grandes

religions universelles, christianisme d'un côté, mahâyânisme de l'autre, s'implantent ici en Occident, là dans l'Inde du Nord-Ouest et dans les cantons annexes de l'Afghanistan, opposées sans doute dans leur dogmatique, mais obéissant à un idéalisme analogue, à une mystique semblable, à une sensibilité et à une religiosité pareilles : sous l'action de ces deux idéalismes nous verrons des deux côtés le fond gréco-romain commun se transformer parallèlement suivant des



FIG. 134. — Yun-kang, art Wei. Mission Chavannes.

lois analogues, en un sens presque identique. La plastique purement formelle d'Alexandrie et de Rome se videra de son contenu; le gréco-romain spiritualisé, purifié de son narcissisme, s'arrachera à sa propre contemplation, et se trouvera emporté au delà de lui-même, vers les sphères de l'idéalisme transcendant et de la mystique ardente. Et

c'est ce néo-gandhârien proto-gothique qu'à travers les oasis du Gobi va recevoir la Chine du iv^e siècle. L'art bouddhique Wei, pour une bonne part, sortira de ces données.

Par une curieuse coïncidence que peuvent seules expliquer les mêmes influences philosophiques, dans l'Inde gangétique l'art proprement indien appelé art *gupta* était en train — bien que relevant d'une esthétique absolument différente — d'évoluer vers des tendances analogues. Les formes *gupta*,

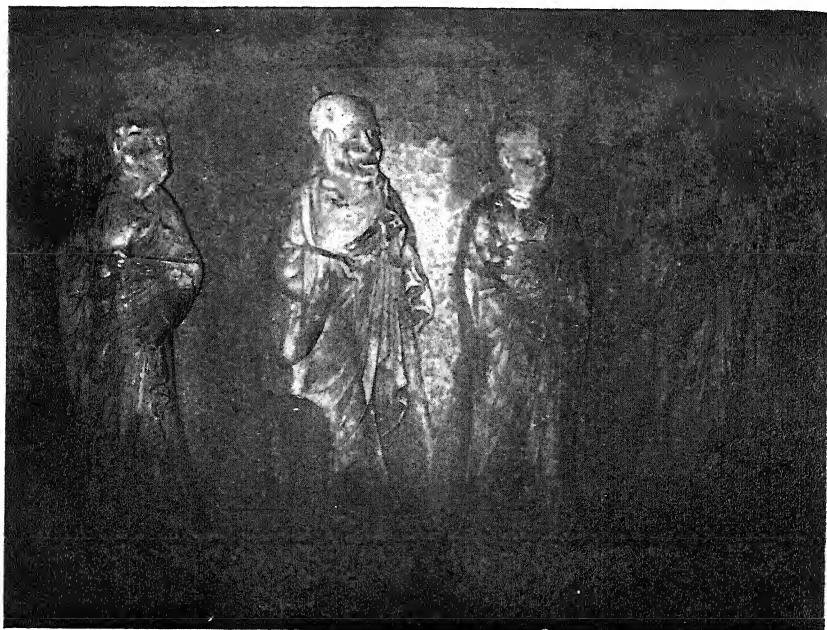


Cliché Chavannes.

FIG. 135. — Donatrices. Relief rupestre de Long-men.

si enveloppées, si adoucies qu'elles en étaient toutes simplifiées et réduites à une « caresse de lignes », allaient, elles aussi, s'amincir, se hiératiser, se contourner suivant les cas dans la préciosité des gestes ou s'élancer d'un seul élan vers les cieux mystiques du Mahâyâna. C'est ainsi que l'Inde gangétique passe de l'art *gupta* (iv^e-vii^e siècle) à l'art *pâla* (viii^e-xi^e siècle). Les lois auxquelles obéit cette transforma-

tion sont très complexes; à certains égards on pourrait croire uniquement, tant s'affirme la hiératisation, à une byzantinisation du naturalisme si aéré des temps gupta. Mais on s'aperçoit vite qu'aucun dessèchement n'est intervenu, et que le hiératisme *pâla* non seulement conserve toute la sève gupta, mais y ajoute même une fraîcheur juvénile qui, jointe à la gracilité des formes et à la préciosité des



Cliché Chavannes.

FIG. 135. — Moines. Relief de Long-men.

attitudes, produit une impression de rare élégance. Il suffit, pour s'en convaincre, de feuilleter un album d'art *pâla* (1), reproduisant quelques-unes des nombreuses statues de pierre

(1) Par exemple le petit volume de M. J. C. FRENCH, *The art of the Pal empire of Bengal*, Oxford, University Press, 1928.

ou de métal du British Museum et des musées de Calcutta, de Patna, ou de Nalanda, de même que les délicieuses enluminures sur manuscrits de feuilles de palmier qui nous restent de ce temps (1). On verra tout de suite à quel point le style général de cette statuaire — auquel correspond sur



Cliché Chavannes.

FIG. 137. — Donateurs. Relief de Long-men.

les dossiers et les fonds l'élancée en ogive et la floraison souvent flamboyante des architectures — obéit, lui aussi, à

(1) J. C. FRENCH, *Art of Pal empire*, pl. XXIII a.

un idéal voisin de notre gothique. Idéal, d'ailleurs, désormais commun à presque toutes les terres indiennes, car on le retrouverait en puissance ou en acte dans la grotte I d'Ajantâ comme sur les reliefs javanais de Bôrôbudur et de Prambanan. Bien mieux, dépassant le sol de l'Inde, c'est ce gothique *pâla* qui, exagéré et stylisé dans l'art du Népal, donnera



Cliché Chavannes.

FIG. 138. — Donateurs. Relief de Long-men.

naissance, par cet intermédiaire, à la sculpture et à la peinture tibétaines (1).

Il n'est pas jusqu'à l'art iranien, nous l'avons vu, qui ne fût en train de s'acheminer vers des formes équivalentes à celles de notre Moyen Âge. Le damoiseau médiéval qui s'est peint lui-même dans la « Grotte des peintres » de Qizil ne se

(1) Voir notre tome IV, chapitre II.

sentirait dépaycé, non plus que son œuvre, ni devant les mosaïques de Ravenne, ni devant la tapisserie de Bayeux, ni devant les miniatures françaises du xv^e siècle : tant tout notre Moyen Age se trouvait, aussi bien que tout le Moyen Age persan, déjà inclus aux fresques iraniennes de Qizil (fig. 120, 121).

Ainsi, des éléments gréco-romains, comme des éléments indo-gupta ou iraniens, le bouddhisme tardif était en train de constituer une sorte de gothique, antérieur de dix siècles au nôtre et qui ne nous donne une impression pareille que parce qu'il se trouve régi par une mentalité analogue.



Cliché Chavannes.

FIG. 138 bis. — Kâçyapa. Relief de Long-men (vii^e siècle).



Cliche Vignier.

FIG. 139. — Terre cuite probablement Wei.
Collection Vignier.



Cliche C. T. Loo.

FIG. 140. — Stèle Wei, 527 A. D.
Collection Loo.



Cette vague gothique, il se trouva chronologiquement que ce fut la dynastie des Wei qui la reçut en Extrême-Orient. Comme nous l'avons vu plus haut, cette dynastie, qui gouverna la Chine du Nord durant tout le ^{ve} siècle jusque vers 550, était de race tartare, turque ou mongole, et apporta sur le territoire chinois une mentalité et des conceptions artistiques étrangères à la tradition indigène. Nous avons signalé à quel point certaines de ses fibules et de ses terres cuites funéraires s'écartent de cette tradition. Nous avons rappelé les caractères qui dominent déjà à cet égard l'esthétique Wei : formes allongées, simples, directes, autoritaires (fig. 85, 86). Or, à partir de 453, le bouddhisme devint la religion d'État de la dynastie Wei dont les souverains firent dès lors preuve d'un zèle fervent pour la grande croyance indienne. L'esthétique *gothico-bouddhique*, comme on nous permettra de l'appeler, avait donc la fortune de tomber en Extrême-Orient sur une sorte de terre vierge, sur un peuple nouveau et singulièrement réceptif qui n'avait pas eu le temps de se laisser pénétrer par la tradition indigène chinoise et qui, semble-t-il, se trouvait même prédisposé par son tempérament nordique personnel à comprendre les tendances du « médiévisme » bouddhique.



La sculpture bouddhique de la dynastie Wei (environ 386-557) comprend, selon M. Sirén qui en a fait, après Chavannes, une étude méthodique, quatre centres principaux : celui des grottes de Yun-kang, près de Ta-t'ong, au Chan-si, celui de Long-men (près de Ho-nan-fou) et de Kong-hien au Ho-nan, celui du Chen-si et celui du Pe-tche-li.

Le style Wei des reliefs de Yun-kang, de beaucoup le plus important, est caractérisé par des séries de Bouddhas, la plu-



Cliché Loo.

FIG. 141. — Stèle Wei, 528-529.
Collection Loo.

Cliché Strén.

FIG. 143. — Stèle Wei, 529.
Museum of Fine Arts, Boston.

Cliche Loo.

FIG. 142. — Stèle Wei, 528-529.
Collection Loo.

part assis soit à l'indienne, soit les jambes croisées sur un siège à la manière gréco-romaine, et qui tiennent le milieu entre le gandhârien et l'art kushâna de Mathurâ. Du gandhârien ils ont la construction générale d'un académisme automatique et le traitement non moins classique de la draperie.



Cliché C. T. Loo.

FIG. 144. — Stèle de 554.
Museum of Fine Arts, Boston.

Mais en général les plis du vêtement, comme dans l'art mathurien des Kushâna, sont l'objet d'une schématisation linéaire, et, du fait même de cette simplification, bénéficient d'une sorte d'apaisement spirituel. On copie traditionnellement la draperie, on continuera à la copier pendant des siècles, mais il est bien entendu désormais que c'est par une simple convention. Non point que l'artiste veuille, sous elle, révéler la douceur du nu, comme ce sera le cas dans l'art gupta. Tout au contraire, au contact de la Chine confucéenne, l'art bouddhique va perdre tout souvenir du nu : la draperie grecque devient aussi opaque que le vêtement chinois des Wei et des T'ang, auquel elle s'identifie. Du coup, comme dans l'art byzantin ou dans l'art roman, la plastique disparaît sous le vêtement. Toutefois la stylisation byzantine et romane semble ne pas être apparue tout de

suite. Souvent les bouddhas et les bodhisattva des niches de Yun-kang sont seulement du gandhârien allégé (compa-

rer fig. 131 et fig. 132). Du canon hellénique ils gardent, sinon l'ostentation plastique qui répugnerait à leur spiritualité, du moins le souvenir, les leçons générales de cette plastique, la construction régulière des volumes. Leur



Archives photographiques.

FIG. 145. — Bouddhas de bronze doré (518). Musée du Louvre.

position assise — soit les pieds croisés à la manière occidentale, soit accroupis à l'indienne — les dispensent d'ail-

leurs de tout effet anatomique. Ils se trouvent ainsi réaliser sans effort une formule singulièrement heureuse. Les plis simplifiés de la draperie, la douceur des formes, affranchies de la matérialité gréco-romaine sans tomber pour



Archives photographiques.

FIG. 146. — Stèle Wei, VI^e siècle. Musée du Louvre.

cela dans la stylisation, la sveltesse des bustes, l'élégance juvénile de l'expression, l'apaisement de toute l'attitude font

de ces apparitions une « réussite » exceptionnelle. Un charme profond s'en dégage, que l'art sino-bouddhique ne retrouvera que rarement (fig. 132-134) (1). Le bodhisattva Wei, assis à l'européenne, du musée Cernuschi (grès, 1 m. 50), appartient à cette série, et aussi le célèbre Bouddha debout en *abhaya* et *vara mudrâ* du Louvre, ayant appartenu à M. Vignier (fig. 151).

Le groupe de Long-men dut débiter vers 495, quand les



Cliché Vignier.

FIG. 147. — Stèle Wei. Collection Vignier.



FIG. 148. — Statue de Maitreya (?).

souverains Wei, ayant transporté leur capitale des environs de Ta-t'ong à Ho-nan-fou, firent aménager les grottes de Long-men en cryptes bouddhiques. A cette deuxième phase de l'art Wei correspond un allongement hiératique des formes, allant

(1) SIRÉN, *La Sculpture chinoise*, I, pl. 47, 50, 51, 52, 55, 57, 58, 60, 66.

jusqu'à l'assèchement (1) (fig. 140-145). C'est ici le moment d'évoquer, avec M. Salmony, Saint-Pierre de Moissac, Saint-Pierre d'Angoulême, Neuilly-en-Donjon, Sainte-Madeleine de Vézelay, Saint-Lazare d'Autun et le portail roman de Chartres (2). L'évolution commencée à Yun-kang est achevée.

Les formes sont maintenant vidées de leur contenu plastique. La draperie cassée à grands plis conventionnels, n'est elle-même qu'un symbole : le Manteau Monastique adoré en tant que tel. Art essentiellement



Cliché Loo.

FIG. 149. — Stèle Wei. Collection Loo.



Cliché Vignier

FIG. 150. — Çakyamuni entouré de Kouan-Yin et de Maitreya. Collection Gualino (Turin), ancienne collection Vignier.

- (1) SIRÉN, *La Sculpture chinoise*, pl. 77, 78, 79, 80, 92, 94, 109, 112.
 (2) SALMONY, *Europa-Ostasien*.

mystique, très impressionnant d'ailleurs parce que son hiératisme, par delà les formes réduites à leur expression la plus simplifiée, s'adresse directement à l'âme. Du très grand art religieux, dans lequel la raideur et la gaucherie même deviennent de la beauté; art qui s'affirme l'équivalent et l'égal, en esthétique universelle, de notre meilleur roman et du plus beau byzantin. Avec un tel élan mystique, la répétition à l'infini de figures



Cliche Vignier.

FIG. 151. — Bouddha Wei.
Musée du Louvre.



Cliche Serén.

FIG. 152. — Bodhisattva
du Pai-ma-sseu (Wei).
Museum of Fine Arts, Boston.

analogues de bouddhas et de bodhisattva, dans les niches secondaires qui entourent les niches principales, prend toute

sa valeur. Ces répétitions, si ennuyeuses dans les écoles à tendances plastiques, revêtent ici, dans la stylisation anguleuse de toutes les figures, une signification théologique singulièrement émouvante.

Nous donnons, de ce style, quelques photographies dues à la courtoisie de MM. Sirén et C. T. Loo (stèles votives de la collection Loo, dont une, de 529, acquise par le musée de Boston) (fig. 143). Pièces d'autant plus intéressantes que nous y voyons se rejoindre deux arts différents, presque deux esthétiques : d'une part, dans les figures de bouddhas et de bodhisattva, le bouddhico-roman dont nous venons de parler; d'autre part dans les représentations d'orants, de donateurs et de personnages laïques, le vieil art national indigène des reliefs funéraires Han du Chan-tong, avec cette particularité que, par divers caractères distinctifs (chevaux revêtus de très longues housses et à l'avant-train beaucoup plus élevé que le croupe), les groupes équestres notamment se rapprochent des terres cuites Wei, plus haut mentionnées (fig. 143-144). Cette double manière ne caractérise pas seulement les stèles du Ho-nan, mais aussi, à partir d'une certaine époque, celles des autres provinces Wei, comme il appert par la célèbre stèle du Chan-si, datée de 554, calcaire gris de 2 m. 12, aujourd'hui au musée de Boston et que la courtoisie de M. C. T. Loo, son premier propriétaire, nous permet de reproduire ici (fig. 144).

Dans la ronde-bosse (1), signalons seulement, pour ce même style, le célèbre bodhisattva assis, en *abhaya mudrâ*, à l'écharpe longue et mince, calcaire gris de 1. m 80, trouvé au Pai-ma-sseu, près de Lo-yang, aujourd'hui au musée de Boston (2) (fig. 152).

L'école Wei du Chen-si est représentée par un certain nombre de stèles et de statues de nos collections (3). Sans doute le fait qu'il s'agit ici de sculptures séparées et non de

(1) Encore que, selon la remarque du professeur Elisséev, la « statue » bouddhique sino-japonaise ancienne ait toujours été faite pour être adossée.

(2) SIRÉN, *Sculpture*, I, pl. 112.

(3) *Ibid.*, I, pl. 135, 136, etc.



Cliché Sirén.

FIG. 153. — Têtes de bodhisattva Wei. University Museum de Philadelphie.



Cliché Sirén.

FIG. 154. — Bodhisattva Pei-T'si ou Pei-Tcheou.
Collection Li (Séoul).

grands ensembles architecturaux explique-t-il l'élégance particulière de ces pièces. Sans doute aussi la stylisation « médiévale », évoquant tantôt notre roman, tantôt notre gothique, persiste toujours. La statue, sous l'immense auréole en pointe de flamme à laquelle elle s'adosse, n'est toujours que spiritualité. La draperie tombe en plis d'un géométrisme conventionnel. Mais souvent les formes, tout en conservant leur caractère purement mystique, revêtent, au lieu de la sécheresse anguleuse de Long-men, une aimable douceur; de même les plis du manteau, au lieu de se terminer en grandes cassures raides, viennent mourir en petites vagues arrondies (1). Le type de ce style est la belle stèle de la collection Gualino, ayant appartenu à M. Vignier, calcaire gris de 1 m. 26 (fig. 150). Au contraire, les stèles et les « groupes d'autel » du Pe-tche-li semblent présenter un caractère d'un gothique beaucoup plus anguleux et flamboyant.

Après 550, les dynasties Wei furent remplacées dans la Chine du Nord par d'éphémères maisons locales, les Pei Ts'i et les Pei Tcheou (circa 550-580). L'importance de cette brève époque de transition a été bien mise en lumière par M. Sirén. Les corps se libèrent de la stylisation et reviennent à des formes beaucoup plus étoffées. Tel est notamment le cas pour la première période des grottes du T'ien-long-chan, au Chan-si, avec leurs statues de Bouddha d'une solidité de construction et d'une carrure qu'adoucissent seules la simplicité lisse du modelé et la chute apaisée de la draperie aux petits festons réguliers et puérils (2). Nous redescendons là du hiératisme « roman » des Wei à une adaptation chinoise de l'art gandhârien et de l'art kushâna de Mathurâ. Seuls les bodhisattva et les saints debout qui entourent le Bouddha restent gainés dans le plissement rigide du manteau monastique terminé en grandes cassures stylisées et anguleuses. Cet étoffement relatif des formes ou le fait que les figures en relief des autels

(1) SIRÉN, *La Sculpture*, pl. 138, 142.

(2) SIRÉN, *Ibid.*, II, pl. 209-214.



FIG. 155. — Tête de bodhisattva Souei. Collection Stoclet.
Par la courtoisie de M. Stoclet.

et des stèles se détachent de plus en plus vers la ronde-bosse tend souvent à faire succéder à l'impression « romane » de la période précédente une impression plutôt « gothique » (1). Cette impression est encore plus sensible quand il s'agit de statues en franche ronde-bosse (2). Elle tient sans doute en partie à des coïncidences de costume : vêtements aux longs plis étroits, ornés de grands pendentifs et terminés en lobes pointus, écharpes s'étirant, elles aussi, en ailerons pointus, tiaras très ornées, grandes auréoles se terminant en pointe de flammes; et malgré ce parti pris de stylisation qui, ici encore, fait que la robe monastique constitue à elle seule les trois quarts de la statue, une réhabilitation modérée de la plastique. Mais l'impression « gothique », sur ces pièces, vient aussi de l'inspiration elle-même, d'une religiosité omniprésente analogue à celle de notre Moyen Age: ces Kouan-yin et ces Amitâbha, aux gestes rituels, immuables et comme immobiles, à l'attitude d'autorité doctrinale jusque dans les *mudrâ* de miséricorde, sont des œuvres *théologiques*, dogmatiques, autant que tel « Beau Dieu » de nos cathédrales (fig. 154).

(1) SIRÉN, *La Sculpture*, II, pl. 245 et 257 (stèles votives de la Freer Gallery, de 562 — et de la Rhode Island School of Design, à Providence).

(2) *Ibid.*, pl. 273, 274, 280 b. (bodhisattva de 570, de l'Art Museum de Minneapolis, Padmapâni du Museum of Fine Arts de Boston, et bronze de Fong-siang au Field Museum de Chicago).



FIG. 156. — Tête de bodhisattva Souei. Collection Doucet.
Par la courtoisie de M. Doucet.

Le bouddhisme à l'époque Souei.

En 589, un fait historique qui commandera trois siècles se produit en Chine : la dynastie des Souei met fin au morcellement deux fois séculaire du pays et reconstitue l'unité chinoise. Cette restauration de l'empire survivra à l'éphémère dynastie Souei (589-618) et durera autant que la grande dynastie des T'ang (618-907).

Les Souei ne régnèrent donc qu'une trentaine d'années. Cependant cette brève période — d'ailleurs³ marquée par la gloire et les folies du « Xerxès chinois », Yang-ti



Cliché Oswald Sirén.

FIG. 157. — Bodhisattva Souei.
Coll. de Miss Belle da Costa Green,
New-York.

(605-617) — paraît avoir été fort importante dans l'histoire de la culture bouddhique. La dynastie Souei descendait du Nord; elle était donc l'héritière de la tradition religieuse et



Cliché Oswald Sirén.

FIG. 158. — Deux Bodhisattva Souei.
Bronze de 593.
Museum of Fine Arts, Boston.

artistique des Wei; mais en même temps son impérialisme conquérant témoignait d'une énergie triomphante qui annonçait un apogée de civilisation. Et de fait, la période Souei fut bien cela : l'apogée du gothique Wei. Après le « roman » encore hésitant de Yun-kang, après le roman stylisé du premier Long-men, après le gothique encore raide de la fin des Wei et des petites dynasties suivantes, voici, dans sa majesté et sa plénitude, l'art de Reims, d'Amiens et de Notre-Dame.

La plastique est réhabilitée, la ronde-bosse est traitée en toute maîtrise, le sculpteur connaît sa force et, autant que jamais au Gandhâra ou à Sârnâth, il a le sentiment de la beauté des formes. Mais cette beauté reste au service du divin, cette force et cette maîtrise ne veulent s'employer qu'à rendre l'intensité du sentiment religieux, cette plastique demeure pénétrée d'un grave recueillement. De fait ne peuvent-elles pas se comparer aux plus hautes figures, à la fois mystiques et classiques, de notre grand XIII^e siècle, les deux têtes tiarées de bodhisattva, de la collection Stoclet et de la collection Doucet que nous reproduisons ici? (fig. 155, 156). Est-il Vierge de nos cathédrales qui dégage un charme plus délicat que l'élégant bodhisattva de 88 centimètres, calcaire gris de la Freer Gallery de Washington, avec cette taille mince et longue pour laquelle le corps humain n'est que la chute de la draperie, avec son visage doux et lisse, ses yeux mi-clos, son demi-sourire doctrinal et candide, son immense auréole circu-



Cliché Oswald Sirén.

FIG. 159. — Bodhisattva Souei.
University Museum
of Philadelphia.

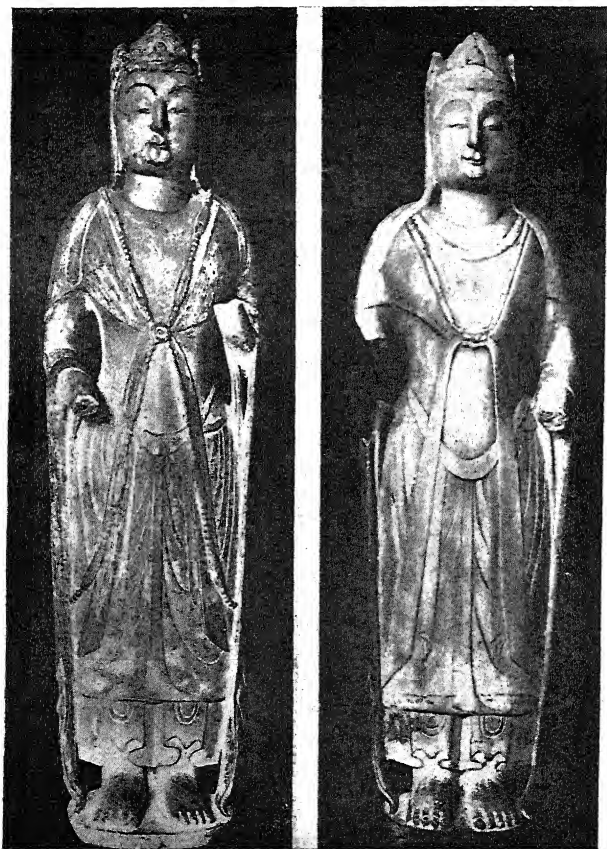
laire ornée des Sept Bouddhas du passé, et cette main droite levée qui tient d'un geste précieux l'ineffable Joyau de la Religion? (1) (cf. fig. 157). Dans une manière un peu différente, d'autres statues en ronde-bosse de bodhisattva Souei évoquent, par leur aspect de grandeur et de plénitude, par leur majesté naturelle un peu froide, le « classicisme gothique » d'Amiens.

Tel est le cas pour deux admirables statues de bodhisattva debout, toutes droites dans la simplicité tombante de la robe que rehausse l'élégance de la double écharpe, du large collier d'ornements avec pendentifs et de la longue chaîne de bijoux nouée par devant. L'une de ces pièces, calcaire de 1 m. 90, provenant des environs de Tchang-tô, au Honan, se trouve aujourd'hui à l'University Museum de Philadelphie (fig. 159); l'autre, calcaire de 1 m. 80, est la propriété de M^{me} Eugène Meyer junior à Washington (2). Et si nous passons aux groupes d'autel, une impression voisine se dégagera du célèbre bronze de 60 centimètres, datant de 593 et qui est allé de la collection Touan Fang au Museum of Fine Arts de Boston (3) : sous les branches du grand arbre où perchent les bouddhas du passé, le bouddha central, assis dans le lotus, avec l'épaule droite dégagée à l'indienne, serait en effet une figure gupta sans l'auréole flamboyante qui lui conserve sa place dans l'échelle des valeurs « gothiques ». Les deux apôtres et les deux moineillons qui l'entourent sont aussi d'une heureuse simplicité; mais les figures les plus charmantes sont encore les deux bodhisattva détachés, à droite et à gauche, avec leur grande auréole circulaire et pointue, la retombée de leurs écharpes, la naïveté délicate, la candeur simple de leurs gestes, l'un portant délicatement le fruit, l'autre inclinant légèrement la tête et joignant les mains dans une attitude de piété enfantine (fig. 158). — Et à côté

(1) ŠIRÉN, *Sculpture*, II, 307.

(2) *Ibid.*, III, 271, 273.

(3) *Ibid.*, II, 319-320-321



Cliché Siron.

FIG. 160-161. — Deux Bodhisattva Yuan, de réminiscences Souei.
Museum für Ostasiatische Kunst de Cologne.
Par la courtoisie de M. Alfred Salmony.

de ce groupe tout de juvénile fraîcheur, voici, dans l'ancienne collection Goloubew, une statue de moine, tenant le *patra*, marbre de 0 m. 90 représentant peut-être Ânanda et qui est un des morceaux les plus puissants et les plus émouvants, dans son recueillement et sa gravité fervente, que nous ait laissés la sculpture religieuse de tous les temps (1).

(1) Reproduit en frontispice de mon livre *Sur les traces du Bouddha* (Plon, 1929).



Cliché Chavannes.

FIG. 162. — Bouddha colossal de Long-men, 672-676.

La sculpture bouddhique T'ang.

L'époque des T'ang (618-907) est par excellence dans le domaine politique celle de la force chinoise. A l'intérieur une dynastie césarienne et centralisatrice, avec une série de per-



Cliché Gauthier.

FIG. 163. — Tête de Lokapâla, style T'ang de Long-men.
Musée Guimet, don Wannick.

sonnalités extraordinairement puissantes : Li Che-min, empereur T'ai-tsong (627-649), le plus grand souverain de l'histoire chinoise — la terrible impératrice Wou Tsò-t'ien (684-

705), — l'empereur Hiuan-tsong ou Ming-houang (713-755), mécène fastueux qui acheva, par les malheurs de ses dernières années, de laisser un renom impérissable dans la légende. A l'extérieur, c'est l'époque de l'épopée chinoise en Asie. Sous T'ai-tsong les armées chinoises font la conquête de la Mongolie et du Turkestan chinois; sous Ming-houang elles débordent même sur l'actuel Turkestan russe et sur les États du Pamir.



FIG. 164. — Bodhisattva du T'ien-long-chan.
Musée Guimet, mission Lartigue.

Toutes ces contrées de l'Asie centrale étaient, on l'a vu, profondément bouddhiques. Leur annexion et le rôle qu'elles jouent désormais dans la politique impériale contribuent à

renforcer l'influence du bouddhisme en Chine. L'échange d'ambassades politiques avec les royaumes indiens, les voyages des pèlerins chinois, comme Hiuan-tsang et Yi-tsing, vers la terre-sainte du Gange, les récits qu'ils propagent à leur retour contribuent encore à familiariser l'âme chinoise avec



Cliché Siren.

FIG. 165. — Bodhisattva du T'ien-long-chan.

la culture sanscrite. Aussi l'époque des T'ang est-elle par excellence l'époque bouddhique de l'histoire chinoise.

L'esthétique T'ang se présentera donc avec un triple caractère. Fruit d'un siècle d'impérialisme victorieux, ce sera

une esthétique de force : non plus cependant la force inquiète, tumultueuse et désordonnée des Six Dynasties, mais une force unitaire et triomphante ; ce sera l'esthétique de la musculature ostentatoire et de la plastique épanouie. Produit d'une époque d'expansion territoriale, puis, par contre-coup, de curiosité



Choue Siren.

FIG. 166. — Bodhisattva de T'ien-long-chan.

envers les choses du dehors et de large réceptivité à leur égard, l'esthétique T'ang se montrera accueillante à toutes les in-

fluences grecques, indiennes ou iraniennes, rencontrées à Turfân comme à Kutshâ, à Khotan comme à Samarcand. Enfin, dominée en matière religieuse par le bouddhisme, l'esthétique T'ang sera même, à certains égards, du fait de cette inspiration comme par le triple apport allogène qu'elle véhicule, une esthétique étrangère aux données profondes de l'âme chinoise.



FIG. 167. — Tête, style du T'ien-long-cha. Collection Wannick.

Le succès seul de la sculpture suffirait à légitimer cette affirmation. La sculpture, en Chine, comme le rappelait M. Pelliot (1), n'est pas un art. C'est le fait d'imagiers ano-

(1) Cours du 30 mai 1927.

nymes, faisant œuvre pie. Que la Chine, sous les T'ang, ait prêté une importance capitale à la grande sculpture rupestre ou en ronde-bosse, cela prouve à quel point, sous l'influence des idées étrangères, l'échelle traditionnelle des valeurs se trouvait renversée. Du reste, bien que les véritables lettrés conti-

nuassent sans doute à réserver la qualité d'œuvres artistiques aux productions de la peinture et des arts que nous appelons (à tort) arts mineurs, bien qu'effectivement les sculptures T'ang soient des œuvres d'ar-



Cliché Loo.

FIG. 168. — Bodhisattva T'ang.
Collection Palacio
(anciennement à M. C. T. Loo).



Cliché Siren.

FIG. 169. — Bodhisattvas T'ang.
University Museum
of Philadelphia.

tisans et non d'artistes, fabriquées en série et toujours anonymes, il n'en reste pas moins qu'elles intéressent l'historien parce qu'elles traduisent à un degré remarquable, du fait

même de cet anonymat, les caractéristiques de l'époque que nous venons de définir; du fait aussi que plusieurs d'entre elles se trouvent présenter un caractère de beauté, sinon peut-être en esthétique chinoise proprement dite, du moins — n'ayons aucune fausse honte à l'avouer — à nos yeux d'Occidentaux.



Cliché Vignier.

FIG. 170. — Bouddha T'ang. Collection Vignier.

* * *

M. Sirén a essayé de dégager dans la sculpture bouddhique T'ang les styles des différentes provinces. Cependant, exception faite de l'îlot indien-gupta du T'ien-long-chan, ces divers

*Cliché Pelliot.*

FIG. 170 bis. — Statue de Touen-houang.

ateliers obéissent à la même loi que nous énoncions tout à l'heure : restauration intégrale et bientôt exagération des formes plastiques, sens des volumes, la sculpture chinoise achevant

de passer d'une conception picturale à une conception « de plénitude »; et donc préférence pour la ronde-bosse qui permet d'affirmer les formes, et goût du réalisme, un réalisme direct, sans conventions ni enveloppement ni but autre que lui-même, parfois proclamé jusqu'à la violence et outré jusqu'à la grimace.

Fini des stylisations gothiques du Wei, fini des grandes cassures anguleuses ou des ondes terminales de la draperie. Celle-ci est désormais indiquée par de grands plis qui se veulent réalistes, sans valeur décorative propre, mais qui laissent volontiers, en se moulant amplement dessus, apparaître la puissance du buste et des cuisses. Les têtes des bouddhas ou des bodhisattva sont, elles aussi, puissantes de construction, calmes et énergiques d'expression. Fini aussi du mystère.

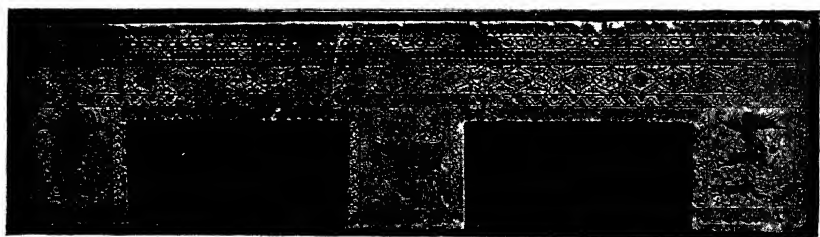


FIG. 171. — Linteau de porte, Six Dynasties ou Souei.
Collection C. T. Loo.

Le réalisme T'ang, en produisant la statuaire bouddhique en pleine lumière, fait souvent naître une impression un peu analogue à celle de l'art du Gandhâra. Cependant l'expression religieuse reste, à notre avis, bien supérieure, parce qu'il ne s'agit plus ici de l'adaptation improvisée d'un art lointain à l'évangile d'une autre race, mais au contraire d'un art déjà adapté, ayant derrière lui un long passé de religiosité.

A défaut de mysticisme, l'art bouddhique T'ang, comme il convient pour la religion d'État d'une époque de gloire impériale, dégage souvent une réelle impression de majesté divine, de plénitude, de force et de paix confessionnelles, de sécurité

dogmatique (1) (cf. fig. 170). C'est le cas, notamment, pour le Bouddha colossal de Long-men, haut de plus de 15 mètres, sculpture rupestre exécutée entre 672 et 676 par l'impératrice Wou Tsô-t'ien (fig. 162). Évidemment le caractère de grandeur transcendante de cette image gigantesque provient moins de sa valeur spirituelle ou artistique que de ses dimensions mêmes; l'effet n'en est pas moins saisissant. Mais les



FIG. 172. — Un des chevaux de la tombe de T'ai-tsong (647).
D'après le moulage du Musée Guimet.

statues presque aussi colossales de disciples et de bodhisattva qui entourent le Bouddha sont d'une platitude et d'une

(1) Citons par exemple une Kouan-yin debout datée de 706, calcaire gris de l'University Museum de Philadelphie, reproduite par Sirén, III, pl. 402⁷.

lourdeur évidentes, de même que les *lokapāla* voisins, avec leur exhibition de musculature athlétique et leur torsion déclamatoire, développent un réalisme outrancier qui nous annonce les défauts par lesquels périra la sculpture T'ang (1). Bientôt s'imposeront en effet comme un poncif, dans ce genre de statues, une violence à froid et une gesticulation sans sincérité qui nous rappelleront les élèves de Michel-Ange. Il



Cliché Lartigue, Segalen et de Voisins.

FIG. 173. — Cheval ailé (licorne) de la tombe de l'empereur Kao-tsung (683).

(1) SIRÉN, *Sculpture*, III, 455-457. Cf. *Ibid.*, III, 480, 481, etc. Autres anatomies post-michelangelesques de *lokapāla* traitées en morceaux de bravoure, au T'ien-long-chan : SIRÉN, *Sculpture*, IV, 487.

faudra l'originalité japonaise pour rendre à ces statues de *lokapâla* — de *shi-tennô*, comme on dira dans l'Archipel — une énergie intérieure (cf. fig. 163).

Où le réalisme T'ang triomphe également, c'est dans les têtes de moines. Ces visages rasés, souvent sillonnés de rides, présentent plus d'une fois la valeur de portrait des statues romaines de la bonne époque : le sentiment gandhârien des volumes et le sens chinois du portrait se rejoignent ici pour produire des chefs-d'œuvre (1). Le Pennsylvania Museum de Philadelphie a acquis dans ce style une statue, debout, de prêtre âgé, à la grosse tête toute parcheminée, aux yeux inquisiteurs, à la poitrine maigre qui s'entrevoit dans l'échancrure de la *samghâti* sobrement drapée, pièce digne des statues-portraits memphites (2). Par ailleurs, dans certains bustes sacerdotaux comme dans certaines têtes de bouddhas, la solidité et la régularité de la construction un peu lourde du visage, jointe à une froideur qui va jusqu'à l'absence d'expression, donnent au type je ne sais quoi de néronien. La force brutale des T'ang, travaillant sur le même fond hellénistique, arrive à produire les mêmes résultats que la force romaine (3).

Pour montrer à quel point l'apport bouddhique arrive souvent à imposer à la Chine une esthétique absolument étrangère à ses concepts, je citerai, à ce même propos, deux chefs-d'œuvre admirables. L'un d'eux est un bouddha assis à l'indienne (décapité), marbre blanc de 42 centimètres, au Museum of Fine Arts de Boston (4). Le torse transparent sous le vêtement mouillé, avec la poitrine doucement bombée et le merveilleux modelé du ventre, représente une des plus heureuses reconquêtes de la science gandhârienne par le fondu gupta : or cette pièce doublement indienne a été

(1) Notamment statue debout en marbre blanc, de 70 centimètres, du Museum of Fine Arts de Boston (SIRÉN, *Sculpture*, III, pl. 371).

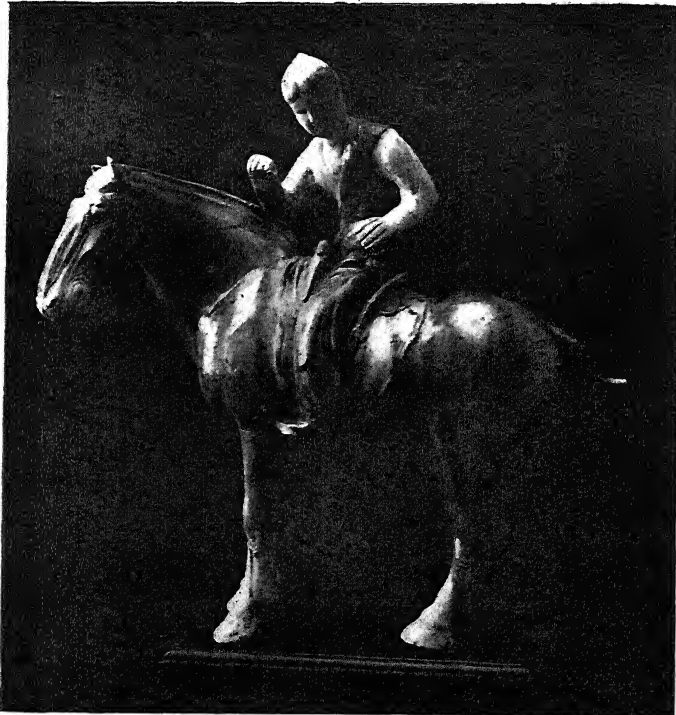
(2) Ancienne collection Sirén. Cf. SIRÉN, *Sculpture*, III, pl. 373.

(3) SIRÉN, III, 474.

(4) *Ibid.*, III, 407.

trouvée à Si-ngan-fou. Non moins beau le bodhisattva analogue du T'ien-long-chan rapporté par le commandant Lartigue au musée Guimet (fig. 164).

Le T'ien-long-chan, ce groupe de temples rupestres du Chan-si dont nous avons déjà parlé, présente en effet à l'époque T'ang un phénomène très curieux. Par suite de



Cliché Gauthier.

FIG. 174. — Statue funéraire. Musée Cernuschi.

circonstances que nous ignorons — sans doute l'arrivée d'un essaim de moines magadhis — le T'ien-long-chan devient alors pendant un certain temps un foyer d'influences indo-gupta. La courtoisie de M. Sirén nous permet de reproduire quelques

photographies de cette école (1) (fig. 165, 166). Presque plus rien ici de la rigidité de construction architecturale gandhârienne. Une liberté de poses, une douceur de nu, qui évoquent Sârânâth et la seconde école de Mathurâ. La draperie et les écharpes, comme mouillées et collées au corps, laissent en effet transparaître les membres voluptueux et purs;

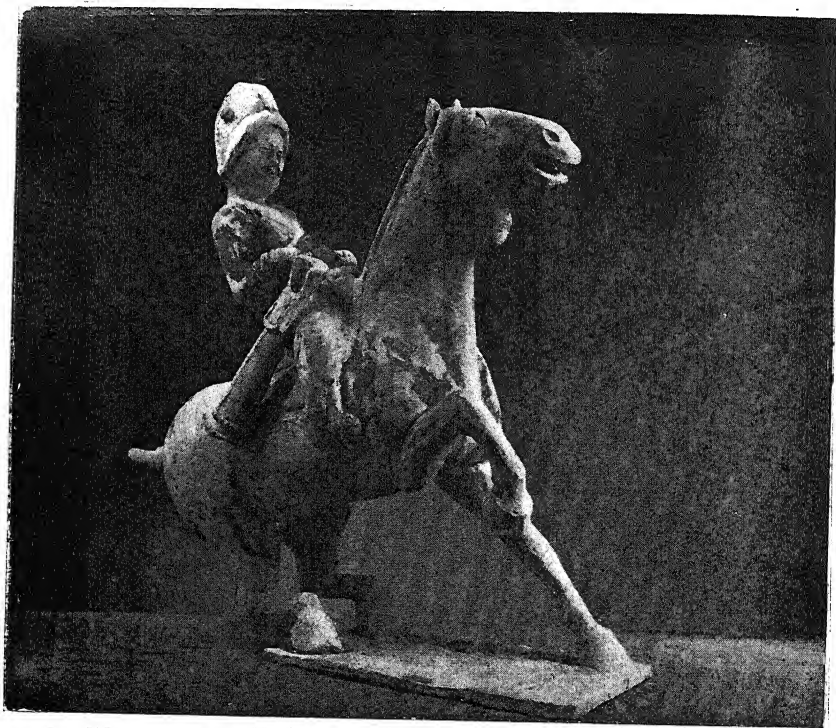


FIG. 175. — Statue funéraire. Collection Wannieck.

souvent même le nu est directement abordé, non seulement dans les torsos, mais dans le modelé du ventre. Le hanchement indien, si caractéristique du gupta, donne à ces statues

(1) Extraites de SIRÉN, *Sculpture*, IV, pl. 488, 494, 495, 496, 501.

une grâce un peu sensuelle qu'ignoraient les raides figures sino-gandhâriennes. Seul un léger embonpoint qui nous éloigne des svelteness gupta nous avertit que, même dans ces œuvres de choix, l'empâtement Song est désormais proche (1).

Du reste il n'y a pas qu'au T'ien-long-chan que s'avère l'influence indienne. Plusieurs autres statues de bodhisattva

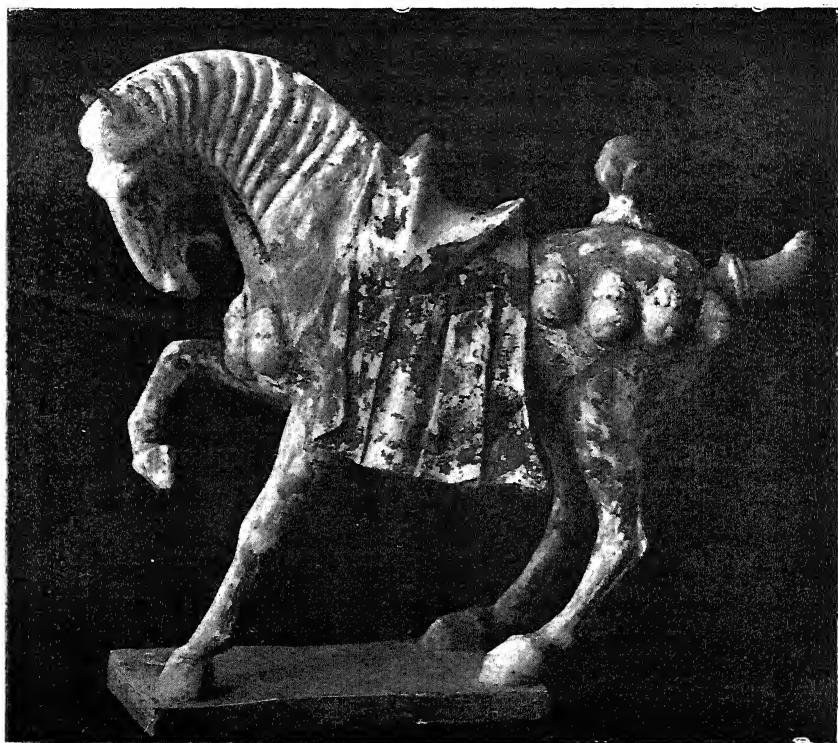


FIG. 176. — Cheval piaffant. Collection C. T. Loo.

debout présentent une pureté de lignes et une élégance nette-

(1) Rapprocher de l'esthétique du T'ien-long-chan certaines peintures de Touen-houang, comme le Samantabhadra Pelliot du musée Guimet (fig. 203).

ment gupta, ou, mieux encore, pâla. Citons seulement l'admirable torse encore mis en valeur par un très léger hanchement et par les longues jambes si pures sous les ondes de la draperie, marbre blanc de 86 centimètres, au Museum of Fine Arts de Boston (1). Dans cette pièce, comme dans un calcaire gris analogue (96 centimètres) de la Freer Gallery de Washington (2), le torse est d'ailleurs presque entièrement nu sous le jeu des écharpes et des colliers, et ce retour au nu fondu, svelte et pur des meilleures écoles indiennes nous avertit que nous sommes ici en dehors de l'esthétique chinoise. Enfin dans la célèbre statue (décapitée) de bodhisattva debout, originaire de Pao-ting, marbre blanc de 1 m. 85, à la collection de M^{me} John D. Rockefeller, l'impression est plus immédiate encore : telle qu'elle apparaît, depuis l'heureux dégagement conseillé par M. Migeon, avec son buste entièrement nu, à l'écharpe près, avec la délicieuse draperie de la jupe qui laisse transparaître le modelé des jambes, c'est à un torse de Sârnâth, que nous avons affaire (3). C'est en effet à Sârnâth, dans la Nalandâ pâla ou à Mayurbhanj qu'il faudrait aller pour retrouver cette absolue pureté. Quand la Chine s'empare de ce thème, comme dans les célèbres statues de bodhisattva debout et hanchés du musée de Philadelphie (fig. 169, cf. 168) (4), c'est pour les couvrir d'une profusion de parures qui, de ces libres nus indiens, fait encore des Vierges gothiques. L'impression est en effet plus religieuse à nos yeux. Mais déjà apparaît ici encore la tendance à l'embonpoint qui, sous les Song, défigurera la plupart des Kouan-yin.

(1) SIRÉN, *Sculpture*, III, pl. 375.

(2) *Ibid.*, pl. 377.

(3) SIRÉN, *Arts anciens*, t. III, pl. 101, A.

(4) SIRÉN, *Sculpture*, pl. 378.

La sculpture « laïque » T'ang.

Dans l'art bouddhique, comme on vient de le voir, le réalisme T'ang pouvait se voir atténué par certaines influences adverses, comme l'influence gupta. Au contraire, dans la sculpture laïque — terme de convention que nous employons ici pour désigner les œuvres étrangères au culte bouddhique — ce réalisme triomphe sans opposition. Nous avons ici l'art d'un siècle d'épopée, d'une dynastie guerrière et conquérante, art militaire, art d'animaliers, art de force triomphante.

Les éléments de ce réalisme s'offraient directement. L'art des Six Dynasties, tel que nous l'avons défini avec M. Vignier, nous présentait, depuis les fibules à enchevêtrement animal jusqu'aux grandes chimères Leang, un bouillonnement de forces et une accumulation d'énergies qui ne demandaient qu'à se libérer. Les leçons de plastique qu'à la faveur des importations bouddhiques la Chine reçut sous les T'ang de l'Orient romain et de l'Iran sâsânide canalisèrent et ordonnèrent ces virtualités. Du premier point de vue l'art T'ang



FIG. 177. — Applique d'ivoire.
Collection Stoclet.

Par la courtoisie de M. Stoclet.

pourrait se définir comme étant l'énergie des Six Dynasties enfin « réalisée », comme étant le tumulte musculaire des Six Dynasties enfin ordonné (cf. fig. 171, 182, 183). Par l'autre aspect l'art T'ang est l'intégration au fond chinois des apports

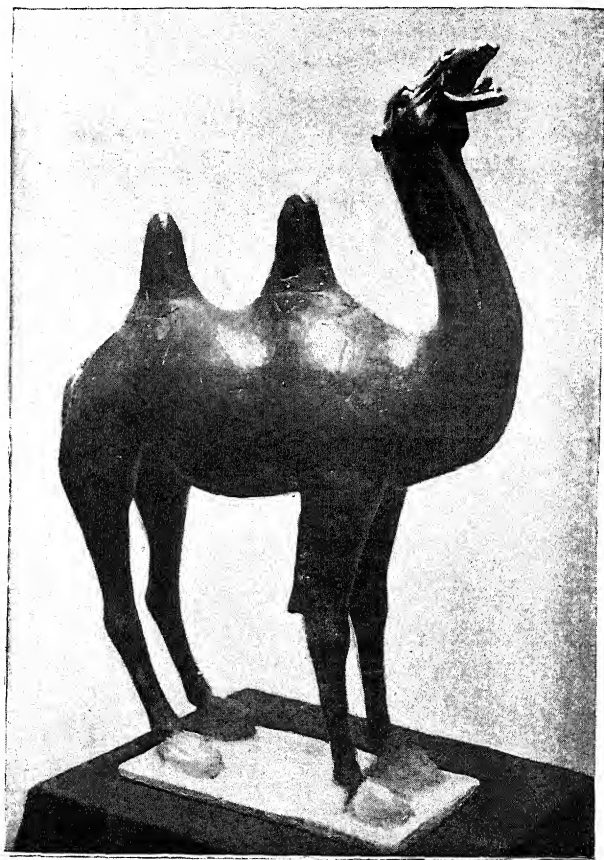
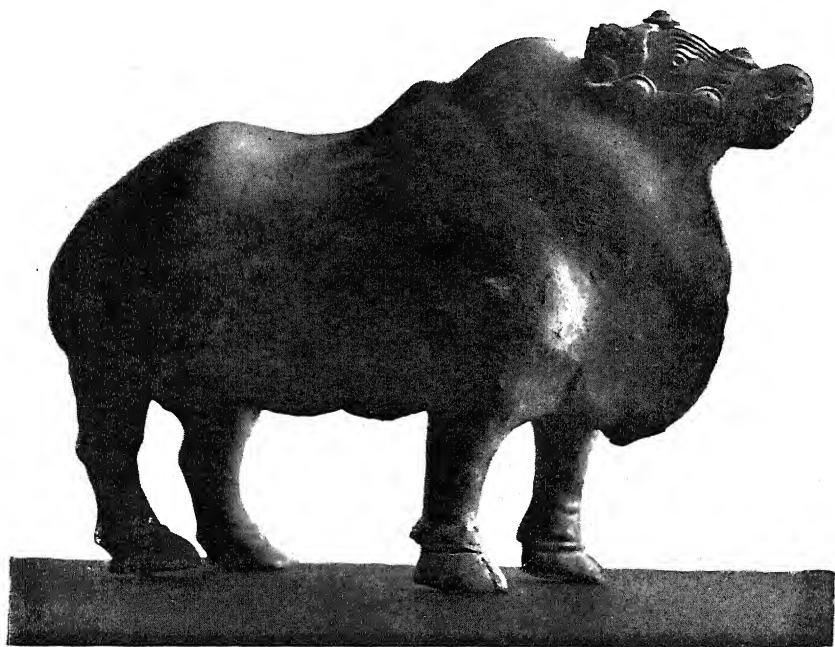


FIG. 178. — Chameau. Collection C. T. Loo.

étrangers, romano-perses, rencontrés en Asie centrale. L'art animalier et militaire des T'ang se présente ainsi comme une synthèse des Six Dynasties et du romano-sâsânide.

Le fait est frappant dans les statues — terre cuite ou pierre — ou les reliefs représentant des chevaux, sujet cher aux artistes T'ang. Au lieu des hauts destriers et des élégantes haquenées de l'époque Wei, à l'encolure si curieusement surélevée par rapport à la croupe, nous avons souvent affaire désormais à des bêtes massives et trapues, sortes de perchérons, qui rappellent les chevaux sâsânides du Taq-i Bûtân, de Naksh-i Rustam et de Shapur (fig. 172), à comparer



Cliché: Henri Martin.

FIG. 179. — Buffle. Collection Sauphar.

avec les pièces sâsânides du tome I, fig. 97, 98, 106, etc.). C'est le cas, par exemple, des six chevaux de bataille de l'empereur T'ai-tsong, reproduits en relief autour de sa tombe près de Li-ts'üan-hien, au Chen-si, entre autres pour celui d'entre eux auquel le commandeur K'ieou Sing-

Kong arrache du poitrail une flèche reçue pendant la bataille (fig. 172) : à comparer avec le destrier du grand Khusraw équestre de Taq-i Bustân (1). De même pour le coursier voisin, représenté « au galop volant », on pourra songer aux galops de Naksh-i Rostam, l'intermédiaire étant fourni par une peinture de Turfân (2). De même encore pour les terres cuites et les stucs funéraires : l'intermédiaire entre cette cavalerie T'ang qui peuple aujourd'hui nos collections et les montures des chevaliers iraniens nous est fourni par les pièces de l'Asie centrale, comme les chevaux de stuc trouvés par Sir Aurel Stein à Shortshuq près de Qarashar (3) (cf. fig. 174-176).

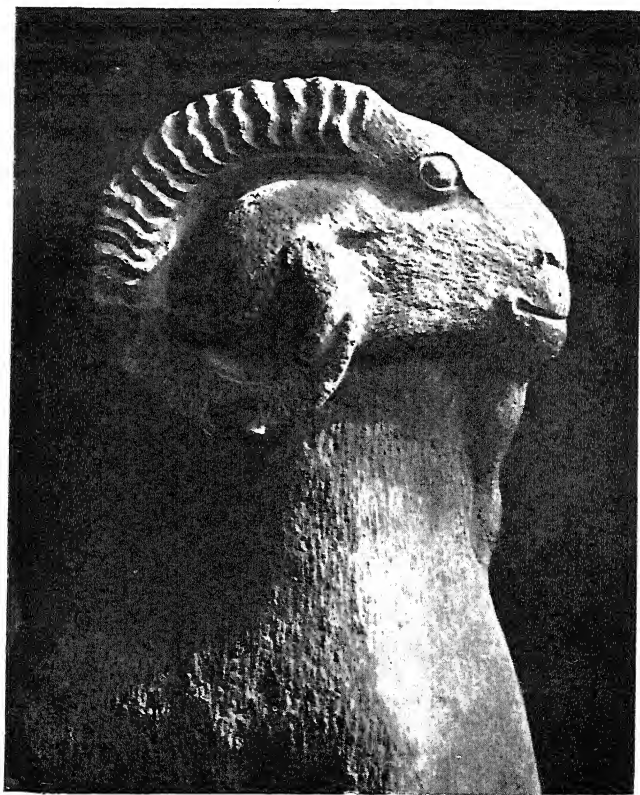
Mais l'affinité sâsânide n'est ici qu'un des moindres facteurs. Le réalisme direct des T'ang, avec son goût pour les formes puissantes, pour le jeu des muscles en pleine action, suffirait à expliquer toutes ces statues : coursiers hennissant et piaffant d'impatience, ou secouant la tête dans un frémissement admirable de naturel, chevaux à demi cabrés dans le brusque arrêt de leur course, le cavalier rejeté en arrière pour tirer sur les rênes; chevaux lancés au grand galop, le cavalier ou l'amazone se penchant sur l'encolure en un mouvement plein de vérité pour stimuler la bête ou sabrer l'ennemi à terre; chevaux de cirque enfin, dont les évolutions se prêtent à toutes les fantaisies de l'écuyère (4). On sent à quel point toute cette société chinoise du VII^e et du VIII^e siècle, habituée aux raids foudroyants à travers le Gobi, la steppe mongole ou les oasis du Tarim, avait la passion des formes chevalines : par cette cavalerie de nos musées et de nos collections, c'est l'épopée T'ang qui ressuscite devant nos yeux (fig. 175, 176). Le même réalisme direct se fait jour dans les statues de terre cuite glacée repro-

(1) SARRE, *Art de la Perse ancienne*, pl. 85.

(2) VON LE COQ, *Buddhistische Spätantike*, III, pl. 20.

(3) STEIN, *Serindia*, t. IV, pl. CXXXVI et von LE COQ, *Bilderatlas*, fig. 135.

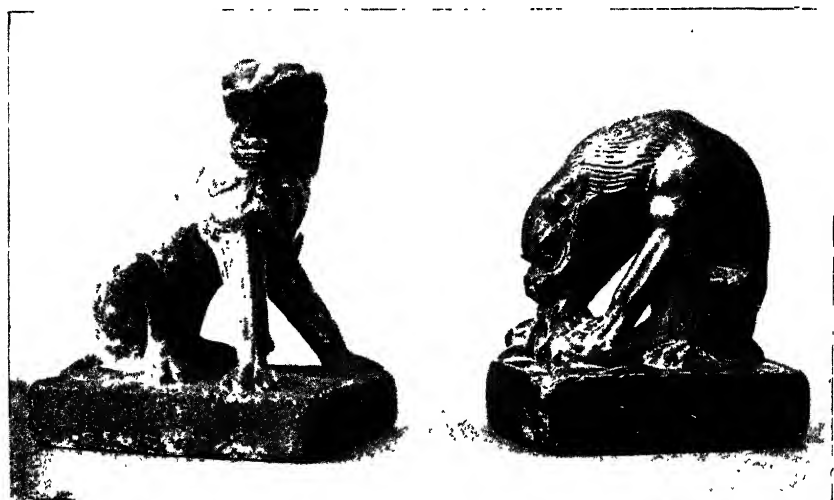
(4) *Ausstellung Chinesischer Kunst*, 1929, n^{os} 340-345 (collections Th. Simon, H. Gutmann, Th. Bohlken et F. Blüthgen).



Cliché C. T. Loo.

FIG. 180. — Bélier de pierre. Collection von der Heydt.
Six Dynasties ou T'ang.
Par la courtoisie du baron von der Heydt.

duisant des chameaux, l'animal représenté avec tant de vérité qu'on suit le rythme qui scande son pas régulier et berce sa tête rejetée en arrière et qu'on entend le cri léonin de sa bouche ouverte en rictus de caricature (nombreux spécimens à la collection Eumorfopoulos) (1) (fig. 178). Plus de vigueur encore, et même une concentration d'énergie prodigieuse dans deux statuettes du Louvre, un calcaire et un marbre (15 et 16 centimètres) représentant l'une un lion assis qui déchire un agneau, l'autre un lion également



Archives photographiques.

FIG. 181. — Statues de félins (pierre et marbre).
Musée du Louvre.

assis qui se retourne pour rugir (fig. 181) (2). Œuvres capitales en ce qu'elles réalisent la parfaite et éphémère synthèse de deux principes : l'élément sâsânide, tel qu'on peut le voir dans la lionne de l'ancienne collection Doucet

(1) A rapprocher des chameaux passants des fresques décoratives de Samarra (HERZFELD, *Malereien von Samarra*, pl. LXXVI).

(2) SIRÉN, *Sculpture*, III, pl. 435.



FIG. 182. — Oiseau de bronze. Musée Cernuschi.

et l'élément « Six Dynasties », reconnaissable ici à l'extraordinaire énergie virtuelle des muscles comme à l'aspect draconesque de la tête.

Le réalisme brutal des T'ang éclate dans les statues funéraires de guerriers comme dans les statues bouddhiques

représentant les *lokapâla* (en chinois *t'ien-wang*), ces rois célestes auxquels leur fonction de gardiens de temples a fait revêtir en Asie centrale et en Chine une apparence guerrière. Les guerriers-T'ang, aujourd'hui nombreux dans nos collections, sont souvent, comme d'ailleurs leurs prédécesseurs, les guerriers funéraires Wei, de véritables ethniques, doublés de portraits : on reconnaît du premier coup d'œil l'archer ou le piquier chinois, le reître turc, le mercenaire mongol. Le détail de l'armure et de l'armement achève de faire de ces pièces des documents historiques incomparables (fig. 184, 185). La violence guerrière qui les anime est encore plus marquée dans les statues de *lokapâla* ou de *dvârapâla*, accusée souvent jusqu'au rictus et à la grimace, comme dans les splendides statues de bois polychromes rapportées de Touenhouang au musée Guimet par M. Pelliot. Ces statues, de carrure puissante, de réalisme brutal, où la force est affirmée pour elle-même, nous montrent mieux que toute théorie le chemin parcouru depuis le gothique Wei (1).



Cliché Vign. er.

FIG. 183. — Bronze fin des Six Dynasties. Collection Vignier.

(1) Signalons à ce sujet un curieux exemple de l'influence gandhârienne sur

Les délicates figurines funéraires représentant des femmes, princesses, demoiselles de compagnie ou simples bourgeoises, danseuses ou musiciennes, ne sont pas sans témoigner d'une évolution analogue (fig. 187-195) (1).



FIG. 184. — Lokapāla, bois peint, époque T'ang. Musée Guimet, mission Pelliot, Touen-houang.



FIG. 185. — Guerrier T'ang. Musée Guimet. Don de la vicomtesse de Sartiges.

l'art T'ang : la paire de *dhvārapāla* au buste nu, de la collection von der Heydt au musée national de Berlin (SIRÉN, *Arts anciens*, III, pl. 89, A, B). C'est absolument la même musculature faussement réaliste que dans la célèbre frise gandhārienne représentant des dieux marins, aujourd'hui au British Museum (FOUCHER, *Art gréco-bouddhique*, I, 247, fig. 126).

(1) Cf. aussi SIRÉN, *Arts anciens*, III, pl. 91, 92.



Cliché Pivot.

FIG. 186. — Céramique funéraire, style Souei.
Musée Cernuschi.

Les jeunes élégantes de l'époque Souei gardaient encore toute la sveltesse Wei, allongée même par les exagérations d'une mode raffinée : un corset étroit leur faisait une taille de libellule; aux épaules deux revers débordants en ailes, au poignet des manches énormes flottant jusqu'au genou ajoutaient à leur préciosité de châtelaines de notre xv^e siècle



Chché C. T. Loo.

FIG. 187. — Danseuses et musiciennes. Figurines Souei ou T'ang.
University Museum of Philadelphia.

(fig. 186, 187). En général les danseuses et les musiciennes T'ang ne participent pas à cet aristocratism gothique. Charmantes d'ailleurs, la plupart du temps, par la grâce simple de leurs poses, la coquetterie de leurs gestes, le rythme

de leurs lignes; plus unanimes aussi, dans leur souplesse onduleuse, que les longues châtelaines guindées de jadis. Fruit d'un réalisme synthétique qui se montre attentif plutôt à la vie du geste qu'au détail des figures, elles constituent un des aspects les plus agréables de l'art T'ang (fig. 187-195). Peut-être serait-on en droit de se demander quelle part revient dans ce style à l'influence des petits stucs peints représentant des déités féminines, d'inspiration plus ou moins alexandrine, que nous avons mentionnés à Tumshuq, à Kutshâ et à Turfân (fig. 111, 112).



Cliché Gauthier.

FIG. 188. — Figurines funéraires T'ang. Musée Cernuschi.

*
* *

Le péril impliqué dans l'art T'ang, c'est qu'il se satisfait d'un réalisme absolument direct, un réalisme qui se réalise tout entier. A ce jeu, la violence intérieure qui, depuis les Six Dynasties, animait la sculpture et l'ornementation s'évaporerait bientôt. On aura ainsi un art tout de force dans lequel la force se perdra, un art tout de réalisme dans lequel les formes, par leur ostentation même, s'empâteront. Le cas est frappant dans la grande ronde-bosse de pierre. Les lions, debout ou accroupis, de la tombe du fils de Kao-tsong à Kong-ling (1), le cheval-dragon ailé photographié par Segalen sur la tombe de Kao-tsong à Kien-tcheou (fig. 173) sont des œuvres déjà lourdes, malgré l'élégance de la « physionomie chevaline » de la dernière de ces statues. Les deux lions de Kong-ling, notamment, si on les compare aux chimères des tombeaux des Leang, montrent tout ce que le génie chinois a perdu entre le début du ^{vi}e siècle et la fin du ^{vii}e. La violence des Six Dynasties s'est pétrifiée. Avec les dernières de



FIG. 189. — Danseuse T'ang.
Collection Koechlin.

(1) SIRÉN, *Sculpture*, III, 429.

ces statues tombales — les lions de l'empereur Te-tsong à Ts'ong-ling (806) — c'est déjà l'engourdissement Song.

Même dégénérescence rapide dans les statues de guerriers ou de Lokapâla. Du réalisme outrancier on tombe à la fois dans l'empâtement et la violence caricaturale.



Cliché Goloubew.

FIG. 190. — Musicienne T'ang. Ancienne collection Goloubew.



Cliché Pivot.

FIG. 191. — Dame T'ang. Musée Cernuschi.

L'art décoratif des T'ang.

Les principes de l'ornementation T'ang, dans les bronzes (notamment les miroirs) comme dans la céramique, obéissent aux mêmes lois. Après l'asymétrie tumultueuse des Six Dynasties, le décor revient à la symétrie la plus classique.



FIG. 192. — Figurines T'ang. Collection C. T. Loo.

Les plans, note M. Charles Vignier, au lieu de se chevaucher, se hiérarchisent de nouveau. Toutefois ce retour à « l'ordre Han » ne va pas sans que la décoration bénéficie des conquêtes de l'énergétisme animal des Six Dynasties et du réalisme animal et floral des T'ang eux-mêmes. Les miroirs, qui, par les exigences de leur décor, constituent les meilleures défi-

nitions des diverses périodes chinoises, vont donc nous présenter un symétrisme franc, combiné avec l'emploi constant des formes vivantes. A l'ornementation géométrique des Han ils préféreront désormais les motifs floraux et animaux, par exemple les pampres et les grappes de raisin ou les pivoinés d'une part, les renards, les ours, les lions, les chevaux, les cervidés, les faisans et les phénix d'autre part. De plus, ces végétaux et ces animaux, au lieu d'être traités dans le graphisme purement linéaire, en dessin plat, que nous avons rencontré sous les Han, s'enlèvent en relief arrondi, jusqu'à simuler, de haut, la ronde-bosse, et ce caractère est



FIG. 193. — Figurines T'ang. Musée Cernuschi.

conforme à tout ce que nous savons de l'esthétique T'ang qui n'est pas, comme celle des Han, une esthétique de surface plane, mais de volumes.

Certains de ces miroirs T'ang, dits en Europe « miroirs aux vignerons » et en Chine « animaux de mer et raisins » relèvent même de la sculpture proprement dite. Le téton central affecte la forme d'un gros animal étendu et vu de dos, semblable tantôt à un ours, tantôt à un sanglier. Autour de cette

bête centrale, d'autres animaux qui sont soit des ours, soit des lions, soit des renards, soit des fauves fantastiques intermédiaires, mais tous puissamment modelés et saisis en des attitudes ramassées, rampantes ou bondissantes ou se retournant brusquement, d'un naturalisme vigoureux. Ces



FIG. 194. — Danseuse. Collection David Weill.

animaux alternent très régulièrement avec des pampres et des grappes. Après eux, dans le cercle extérieur du miroir, les grappes alternent d'ordinaire avec des oiseaux non moins

réalistes, tantôt juchés sur le pampre, tantôt vus de haut, ailes ouvertes en plein vol (1). Parfois, dans cette bande extérieure chaque oiseau est poursuivi par un renard (fig. 198). Ces miroirs ornés de bêtes tombent quelquefois dans la lourdeur habituelle au réalisme animalier des T'ang (2). Mais quand ils évitent la surcharge, ils peuvent atteindre une grande beauté (3). C'est le cas notamment pour le miroir Sumitomo de notre figure 200, dans lequel sont représentés quatre animaux : un lion, une sorte de phénix, une antilope, une sorte de cigogne, chevauchés chacun par un personnage fantastique, et lancés tous quatre en une ronde échevelée — galop volant ou plein vol — autour de l'ours central ; le puissant réalisme du lion (4), l'élégance des oiseaux et de l'antilope, l'envol sinueux des banderoles qui entourent les cavaliers, tout cela fait du miroir Sumitomo

(1) Spécimens reproduits par M. Küm-mel dans son catalogue *Ausstellung Chinesischer Kunst*, nos 454, 455, 456 (collections H. Hardt et O. Wassermann, Berlin, et musée de Göteborg.)

(2) A. J. KOOP, *Le Bronze chinois*, pl. 79 et 80.

(3) Cf. A. J. KOOP, pl. 81.

(4) Comparez aux lions analogues d'un miroir ayant appartenu à M. C. T. Loo, reproduit dans le catalogue de ses *Bronzes antiques*, pl. XXXVII.



FIG. 195. — Figurine Wei ou T'ang
Collection Vignier.

un des plus parfaits chefs-d'œuvre de l'art T'ang; toute la vitesse et toute la pureté du graphisme Han, avec, en plus, la triomphante musculature du VII^e siècle (1).

Comme on le remarquera, le miroir en question est, non pas rond, mais festonné en huit arcs. Le miroir Sumitomo suivant (fig. 201), également festonné en huit pétales, est



FIG. 196. — Miroir T'ang. Archives photographiques du musée Guimet.

(1) Même puissant réalisme animalier, même élégance musculaire, même observation des attitudes de vitesse dans les bêtes bondissantes et galopantes — chevaux ailés, lions, loups, etc. — d'un ancien miroir Loo, reproduit dans le catalogue des bronzes Loo, pl. XXXVI. Et aussi ancien miroir de M. Sirén dans son catalogue (*Ars Asiatica*, VII), n° 160. De tels miroirs importent plus pour

d'une simplicité plus grande encore. Des deux côtés du téton central, deux chevaux ailés, piaffant, à l'échevèlement très décoratif; au-dessus deux oiseaux volant parmi un sobre rinceau à fleur épanouie de liseron; au-dessous une élégante composition de pampres avec feuilles de vigne et grands calices lotiformes (1). D'une simplicité plus élégante encore



Cliché Lanier.

FIG. 197. — Miroir T'ang. Collection Henri Rivière.

connaître l'art animalier des T'ang que la grande ronde-bosse, souvent empâtée, de l'époque.

(1) Voir aussi, pour sa suprême élégance et sa simplicité décoratives, l'admirable miroir Vignier reproduit par O. KUMMEL, dans *Ausstellung Chinesischer Kunst* 1929, n° 462.

le miroir du musée Guimet reproduit sur notre figure 202, avec, comme téton, une rosette épanouie, entourée de deux bouquets alternant avec deux « vols » décoratifs. Mais le roi des miroirs T'ang reste peut-être une pièce de 22 cm. 25 de diamètre appartenant à la collection Eumorfopoulos, et dont le décor, puissant et sobre, est formé de deux phénix



FIG. 198. — Miroir « aux raisins ». Collection Sumitomo.

passant, aux ailes éployées, alternant avec un léger motif de feuilles, et avec des chevaux ailés au galop volant (1).

(1) Reproduit en couleur dans KOOP, *Bronzes chinois*, pl. 89.

Dans de telles pièces, nous sommes bien loin du décor géométrique et même du graphisme animal des Han. Les thèmes floraux et animaux, traités avec amour, pour eux-mêmes, constituent désormais tout le décor. Par ailleurs peut-être convient-il de remarquer qu'une partie de ces thèmes, comme le pampre, la grappe, le cheval ailé (Pégase?), peuvent



FIG. 198 bis. — Miroir Sumitomo. Six Dynasties.

fort bien provenir d'apports helléniques reçus par l'Asie centrale.

Au contraire, c'est bien le réalisme d'épopée des T'ang.

qui est seul en cause dans deux miroirs, l'un, à la collection Eumorfopoulos, de 17 cm. 1 de diamètre, et dentelé en huit arcs de bordure (1), l'autre, au Louvre, à bordure circulaire, de 15 centimètres. Tous deux portent comme décor, sur fond nu, deux cavaliers au galop, le premier tirant une flèche sur un sanglier en fuite, le



FIG. 199. — Miroir T'ang. Collection Sumitomo.

second poursuivant ou attaquant, la lance en arrêt, un lion. La plus belle scène de chasse T'ang, et un des

(1) Reproduit dans KOOP, *Bronzes chinois*, pl. 89, c.

plus beaux spécimens de l'art animalier de cette glorieuse époque (1).

La céramique T'ang illustre ces mêmes lois.

(1) *Ausstellung Chinesischer Kunst*, 1929, n° 457.



FIG. 200. — Miroir T'ang. Collection Sumitomo.



La céramique vernissée — généralement verte — apparaît, on l'a vu, à la fin des Han. Sans doute, comme le suggère M. Pelliot (1), s'agit-il là d'une importation venue de l'Iran.



FIG. 201. — Miroir aux chevaux ailés. Collection Sumitomo.

Quoi qu'il en soit, elle atteint un grand développement à l'époque T'ang. Les émaux prennent alors les couleurs les

(1) *Cours sur l'art chinois*, 22 mai 1927.

plus variées : vert, jaune, pourpre manganèse et bleu; le vert et un jaune-orange tournant au brun restent les teintes spécifiques. L'usage du décor multicolore qui semble jusqu'à là inconnu devient en effet désormais très fréquent. Plus tard, à l'époque des raffinements Song, les délicats reviennent au charme du monochrome. Les T'ang, dans leur



FIG. 202. — Miroir T'ang aux fleurs. Musée Guimet, don Pelliot.

amour pour le réalisme franc et même brutal, se plairont au contraire aux oppositions de couleurs un peu crues (1).

(1) *Catalogue Eumorfopoulos*, I, vert et orange presque partout et quelquefois rouge-orange et bleu foncé (LVIII, 402).

Il en va de même pour les formes des vases. Ce seront en général de grandes amphores, des bouteilles, des bols aux formes autoritaires et catégoriques, aux arêtes nettes. Comme le remarquait M. Vignier, tandis que la céramique Song sera



FIG. 203.
Samantabhadra.

FIG. 205.
Un Bodhisattva.

FIG. 207.
Kshitigarbha.

Musée Guimet. Peintures de Touen-houang. Mission Pelliot.

une sensualité, la céramique T'ang reste une architecture : les cols s'arrêtent brusquement, les panses s'arrondissent



FIG. 204. — Avalokiteśvara. Musée du Louvre.

FIG. 206. — Kṣitigarbha. Musée Guimet.
Peintures de Touen-houang. Mission Pelliot.

sans arrière-pensée, dans l'ignorance des évocations de lèvres ou de hanches féminines chères au dilettantisme Song. Parfois cependant, l'amphore — car c'en est une — revêt



FIG. 208. — Les miracles de Kouan-yin. Peinture de Touen-houang.
Mission Pelliot. Musée Guimet.

une élégance hautaine digne de l'hellénique (1); c'est que

(1) *Ausstellung Chinesischer Kunst*, 1929, nos 384, 385.

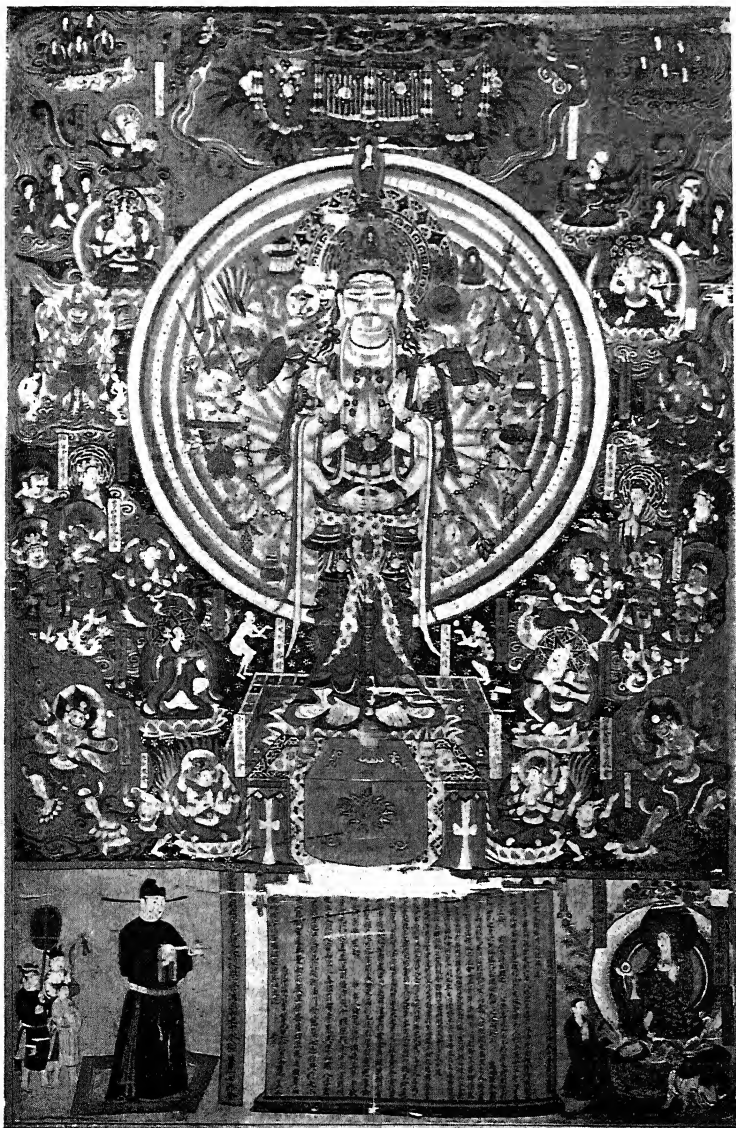


FIG. 209. — Avalokiteçvara. Peinture Song de Touen-houang (983).
Mission Pelliot. Musée Guimet.

peut-être en effet y a-t-il ici une influence sinon de la défunte Hellade, du moins des aiguières de bronze irano-fatimides (1). La découverte de poteries chinoises dans la capitale abbâsde de Samarra (entre 836 et 889) permet de supposer qu'en retour les modèles occidentaux ne devaient pas être inconnus à la cour de Si-ngan-fou (2).

L'ornementation de cette céramique présente la même franchise catégorique, la même construction solide, en liaison avec tout ce que nous avons vu de l'ordonnance puissante de l'art T'ang. Nous nous excusons de ne pas donner ici de reproductions de céramiques : la céramique, pour ne pas être trahie, doit être reproduite en couleurs, et nous préférons renvoyer pour cela aux traités de M. Hobson, notamment à son catalogue de la collection Eumorfopoulos (tome I). On y verra courir d'un rythme calme et large, en blanc sur le vert de la panse, quelque rinceau simple et fort (3); plus souvent le plaisir des yeux résultera uniquement du mouche-tage en vert, brun-orange et jaune, qui constitue le fond de la palette (4); ou, s'il s'agit d'un seul fond, vert ou orange, l'ornementation se réduira à la répétition de fleurettes, soutenues par la barre d'un grand zigzag. Quand le décor se donnera la peine d'adopter la forme d'une rosace ou d'une rosette octogonale, ce sera toujours d'un dessin puissant, simple et large qu'il s'agira (5). S'il se présente sur la panse une frise de feuilles et de fleurs, le même classicisme sans raffinement régnera (6). Le type même de cette décoration sera fourni par la gourde bien connue de la collection Koechlin,

(1) *Ausstellung Chinesischer Kunst*, 1929, I, 497, 492.

(2) MARQUET DE VASSELLOT, *Quelques exemples des relations artistiques entre l'Orient et l'Extrême-Orient*, in *Mélanges Schlumberger* (1924). — R. KOECHLIN, *A propos de la céramique de Samarra*, Syria, 1926. — R. KOECHLIN, *Chinese influences in the Musulman pottery of Susa*, Eastern art. I, 1, juillet 1928.

(3) Eumorfopoulos, collection, I, pl. XLIX, n° 407.

(4) *Ibid.*, I, 330, 389; LX, 403.

(5) *Eumorfopoulos Catalogue*, I, 402, 403. Aussi *Ausstellung Chinesischer Kunst*, Berlin, 1929, n° 391, 392 (collection Calmann).

(6) *Eumorfopoulos*, I, 406.

de ton rougeâtre à glaçure vert-olive, avec sa large palmette en relief descendant de la gorge vers le bas de la panse (1). La régularité et la force de ce motif pourraient définir toute l'esthétique T'ang.

(1) HOBSON, *Chinese pottery and porcelain*, I, pl. 13, I, et Henri RIVIÈRE, *Céramique d'Extrême-Orient*, pl. 9.

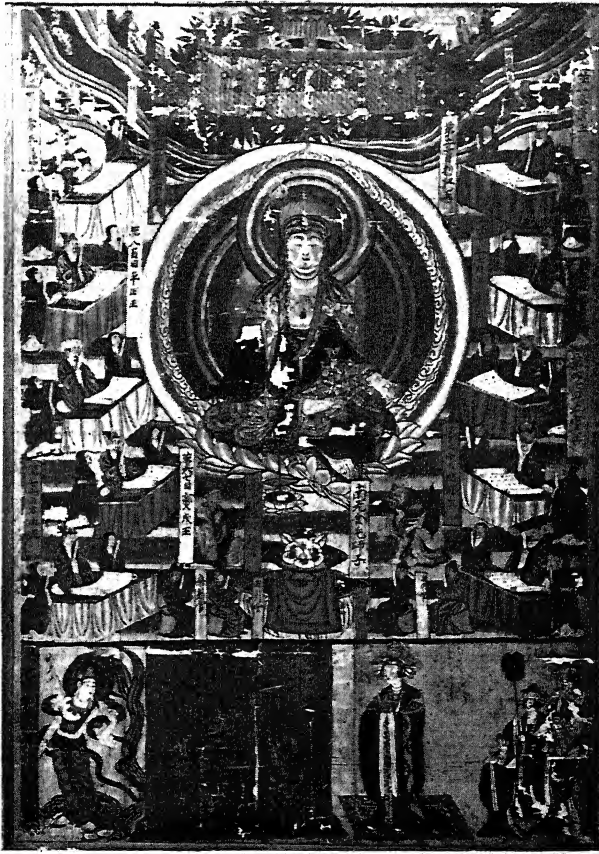


FIG. 210. — Kshitigarbha en juge des enfers.
Peinture du début des Song, Touen-houang. Mission Pelliot, Musée Guimet.

La peinture sous les T'ang et les Cinq Dynasties.

Nous avons parlé plus haut des origines de la peinture chinoise, non seulement telle qu'on peut l'imaginer d'après les transpositions en dessins sculptés qui constituent les reliefs funéraires Han du Ho-nan et du Chan-tong, mais même telle qu'on peut la connaître directement par les dalles peintes (briques Denmann Ross du musée de Boston) ou les vases peints (paire de vases du British Museum). Cependant c'est à l'époque T'ang qu'il faut arriver pour se trouver en présence de véritables séries picturales. Non que nous possédions autant de peintures T'ang qu'on l'avait cru tout d'abord. La plupart des œuvres données comme telles au temps de Fenollosa, du vice-roi Touan Fang et du regretté Petrucci sont universellement considérées aujourd'hui comme des copies Song, Yuan ou même Ming ; mais en revanche les découvertes des missions Pelliot et Aurel Stein à Touen-houang nous ont livré de l'époque T'ang, de l'époque, immédiatement suivante, des Cinq Dynasties (907-959) et des premières années de l'époque Song, antérieures à l'an mille, des lots entiers de peintures et de fresques irréfutablement authentiques.

Dans le trésor qui nous a été ainsi restitué, il convient de faire deux parts : d'un côté les œuvres d'inspiration purement bouddhique, qui, comme la sculpture associée, traduisent des influences tantôt gréco-romaines, tantôt indogupta, tantôt iraniennes, de l'autre côté les morceaux spécifiquement chinois (portraits de donateurs, personnages et épisodes secondaires, etc.) où se continue la tradition nationale que nous avons vu naître sur les fragments de peinture Han.



FIG. 211. — Bodhisattva et donateur.
Peinture de Touen-houang. Mission Pelliot, Musée Guimet.



Touen-houang, par sa position à l'extrême frontière du Kan-sou, en pointe au cœur du Gobi, est à la fois la dernière oasis de l'Asie centrale sur la route de la Chine et le dernier poste chinois dans la direction de l'Asie centrale, de l'Inde et de l'Iran. Les peintures trouvées par MM. Pelliot et Stein dans les grottes des Mille Bouddhas, voisines de la ville, et qu'ils ont rapportées au musée Guimet et au British Museum sont donc d'un singulier intérêt pour l'histoire de la civilisation. S'étendant du début du VII^e siècle à la fin du X^e — la plus ancienne est de 607 (1) et les plus « récentes » des environs de 983 (2) — elles nous montrent l'introduction en Chine et l'adaptation chinoise progressive des modèles gandhâriens, gupta ou pâla, et iraniens.

Cette sinisation, nous avons déjà pu la pressentir à Turfân. Sur les fresques de Turfân rapportées à Berlin par MM. von Le Coq et Grünwedel, les motifs gupta et les motifs gandhâriens subissaient dans la plupart des cas la transformation générale dans le sens de la solidité massive des formes et de l'empâtement des traits du visage que nous avons eu la surprise de voir s'annoncer déjà sur certains stucs de Hadda en Afghanistan (fig. 106, 107, 113) (3). C'est ainsi également que le visage des *devatâ* volant et portant des fleurs présente à Turfân le même traitement central-asiatique qu'à Bâmiyân (fig. 105, 115).

A Touen-houang l'apport étranger est tantôt à l'état natif,

(1) Peinture acquise par le musée de Boston. Cf. *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Boston, vol. XXVI, n° 153, février 1928, p. 11-13.

(2) Les dernières peintures de Touen-houang appartiennent donc chronologiquement à l'époque Song. Néanmoins, dans ce poste provincial et presque colonial extrême, elles se rattachent encore en général au style T'ang.

(3) Scène de *pranidhi* du temple IX de Bâzâkliq, *Chotscho*, pl. 17-21. Voyez également le couple reproduit dans *Chotscho*, pl. 15, et comparez aux couples d'Ajantâ.



FIG. 212. — Donateurs, Tcuen-huang. Mission Pelliot.

tantôt en voie de sinisation, tantôt déjà sinisé. Nous avons mentionné la bannière bien connue du British Museum, datant du VIII^e siècle ou plus ancienne, et où un Çâkyamuni, gréco-romain jusqu'à la byzantinisation, est entouré de deux bodhisattva au torse nu dont l'élégance se réclamerait tout entière d'Ajantâ ou des écoles pâla si une grâce un peu molle et une imperceptible tendance à l'embonpoint n'annonçaient, comme à Hôryûji, l'influence de l'Extrême-Orient (1); et les deux *devatâ* ou *apsaras* qui, sur le haut de la bannière, tombent du ciel dans un envol d'écharpes, de traînes et de nuages. servent de lien entre, d'une part, les figures analogues d'Ajantâ et, d'autre part, celles de la tombe coréenne de Sammyori (milieu du VI^e siècle) (2), de la plaque de cercueil de Koryo. au musée du Gouvernement à Séoul (3) et enfin les « anges » volant de Hôryûji. Les petites peintures de Touen-houang représentant des bodhisattva isolés, dans la salle Pelliot, au musée Guimet, nous permettent de suivre, plus nettement encore, cette évolution. Voici (fig. 203) un Samantabhadra encore proche des influences *pâla* : torse nu, taille mince, développement des hanches, transparence des écharpes flottantes, traitement des mains dans le style ajantesque; mais jambes courtes, sans les gracilités *pâla*. Tout à côté, chez les bodhisattva exposés sur la même paroi, le type indien se sinise au point de présenter quelque chose de la grâce fière et grave, mais un peu molle de Hôryûji (fig. 205) (4), ou, dépassant ce stade, trahit déjà les empâtements Song (fig. 206 et 208). La sinisation est plus agréable, mais cette fois complète, dans un portrait de Kshitigarbha, le juge bienveillant des enfers, figuré en moine tenant le Joyau (207, cf. 210). L'épaule droite, què la mode indienne découvrait, est ici cachée sous le man-

(1) *Ars Asiatica*, VI, pl. 15.

(2) A. ECKARDT, *History of Korean Art*, fig. 217.

(3) ECKARDT, fig. 481.

(4) Cf. Aussi les deux Avalokiteçvara du British Museum (collection Stein) reproduits par BINYON, *Peintures chinoises dans les collections d'Angleterre*, *Ars Asiatica*, IX, pl. IV.



FIG. 213. — Donatrices, Touen-houang. Mission Pelliot.

teau. Plus de banderoles. Une draperie purement classique, régulière, qui, l'Inde oubliée, réunit le romain du Bas-Empire au chinois. Et le visage aussi, imberbe, d'un ovale pur, mais toujours un peu empâté nous montre — le type hindou définitivement écarté — le type gréco-romain rejoignant le type chinois. Au contraire, dans les peintures représentant les Lokapâla, c'est à une fusion sâsâno-chinoise qu'on assistera, comme déjà à Bâzâkliq-Turfân, mais avec, évidemment, un progrès de la sinisation, ainsi qu'on peut s'en assurer par le magnifique *Vaiçravana* en grande armure, franchissant l'Océan avec sa suite, petite peinture de la collection Stein (1), et dans la peinture analogue, non moins belle, de la collection Pelliot, au musée Guimet.

Ces divers types de bodhisattva ou de génies se groupent à Touen-houang en grandes ordonnances fastueuses, d'un bel effet décoratif. Je citerai seulement, parmi tant de compositions analogues, deux « paradis d'Avalokiteçvara », l'un au British Museum (fonds Stein), l'autre au musée Guimet (fonds Pelliot) et qui sont de pures merveilles. J'ai reproduit en couleurs la pièce Pelliot dans le frontispice de ma récente *Histoire de l'Extrême-Orient* (2); la peinture Stein est reproduite, également en couleurs, dans le tome IV du *Serindia* (3); je renvoie à ces reproductions, car la couleur dans ces vastes compositions joue un rôle primordial. La bannière Stein est, à cet égard, une pure féerie. Dans la vibration assourdie des ors, des roses et des rouges passés, le *bodhisattva* trône, représenté, comme un dieu hindou, avec ses quarante bras; son visage joint à la suavité bouddhique la majesté cosmique des visions d'Élephanta; au-dessus, de petits bodhisattva, aux nus délicieux, à la fois indiens et chinois; à gauche une élégante figure chinoise; à droite un ascète, tel qu'on en retrouvera sur les miniatures tibétaines. Plus éblouissante encore

(1) *Ars Asiatica*, IX, pl. V.

(2) Geuthner, éditeur, Paris, 1929.

(3) Aurel STEIN, *Serindia*, t. IV, pl. LXIV.



FIG. 214. — Donatrice (cf fig. 210). Musée Guimet, Mission Pelliot.



FIG. 215. — Fresque de Touen-houang. Mission Pelliot.

est la bannière Pelliot, avec son Avalokiteçvara jaune d'or dont les « mille » bras se détachent en apothéose sur un immense cercle orange; avec la multitude de saints et de devata qui entourent l'Être de Sagesse, nus indiens si doux, voluptueux et tendres, assis dans le lotus sous le nimbe vert ou bleu qui les couronne, bodhisattvas d'Extrême-Orient et charmants jeunes moines chinois en belle robe de fête, se détachant sur leur auréole mauve ou violet rosacé, Lokapâla en armure T'ang qui se souviennent d'avoir été, en Asie centrale, des



FIG. 216. — Cavaliers, peinture de Touen-houang. Musée du Louvre. Mission Pelliot.

cuirassiers sâsânides, *Vajrapâni* luttant contre les démons dans une haute flamme d'un rouge éclatant dont les valeurs au bas de la scène s'équilibrent avec le bleu-gris profond du ciel supérieur. Et, pour finir, au bas du rouleau, en face d'un Kshitigarbha sinisé d'une suave élégance, le portrait en pied de l'excellent mandarin chinois qui, en l'an 981 de notre ère,

offrit cette peinture au Bouddha pour le salut de son âme (fig. 209).

La puissance de ce coloris n'est pas pour nous surprendre. Elle concorde bien avec ce que nous avons vu du réalisme franc, de l'autoritarisme violent, de la vigueur directe de l'époque T'ang. L'impressionnisme, l'esthéticisme, le littérarisme des Song voudront le clair obscur, le monochrome. Le réalisme T'ang, lui, exige volontiers, ici comme dans la céramique, les oppositions de couleurs appuyées, un peu brutales, dans la note de l'enluminure.

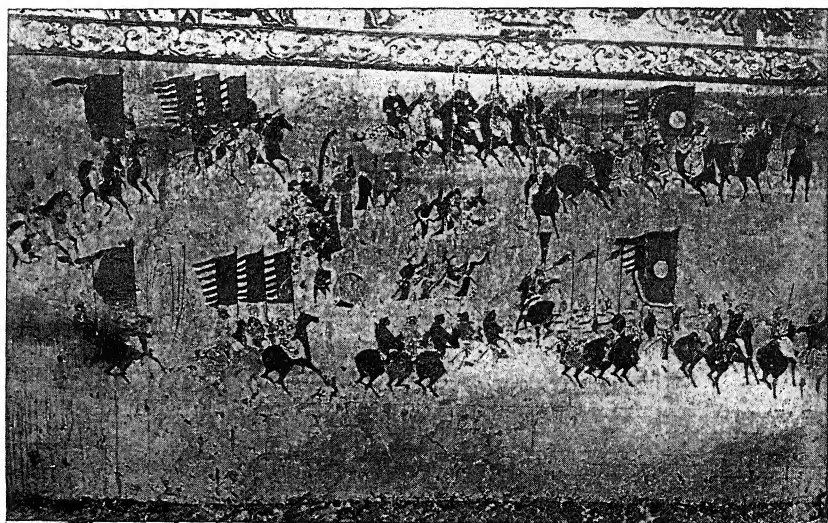


FIG. 217. — Fresque de Touen-houang. Mission Pelliot (Geuthner, édit.).



FIG. 218. — Fresque de Touen-houang. Mission Pelliot (Geuthner, édit.).

* * *

Avec les portraits de donateurs que nous voyons s'imposer jusque dans les scènes de paradis, nous rejoignons, par delà l'apport bouddhique, la tradition indigène chinoise.

Qu'indépendamment de l'influence étrangère, indienne ou autre, il y ait eu, sous les Six Dynasties et sous les T'ang, des écoles de peinture nationale, c'est ce que nous affirment tous les textes historiques. Pour les Six Dynasties ils citent le nom de Kou K'ai-tche (environ 344-406) à qui on a attribué le beau rouleau du British Museum dont nous parlerons plus loin. Pour les T'ang, les critiques d'art chinois tardifs mentionnent jusqu'à deux écoles de peinture : 1^o une école dite « du Nord » qui aurait plus particulièrement recherché le réalisme et dont les maîtres auraient été Li Sseu-hiun (entre 651 et 720 environ), son fils Li Tchao-tao et Han Kan (fleurissait vers 700), sans parler du peintre bouddhiste Wou Tao-tseu (qui peignait entre 720 et 750) (1) (cf. fig. 224, 225, 226); 2^o une école dite « du Sud » à laquelle on attribue l'invention des paysages impressionnistes en monochrome, tels qu'ils devaient se multiplier à l'époque Song, et qui aurait eu pour chef le poète Wang Wei, ou Wang Mo-k'i (699-759), (cf. fig. 227).

M. Pelliot a établi que cette division entre peinture du Nord et peinture du Sud a été élaborée après coup, par correspondance avec les divers foyers de l'école bouddhique du Dhyâna (*T'ien-t'ai*). Il est certain notamment que le traitement du paysage pour lui-même ne date pas des T'ang, mais seulement, comme on le verra, des Song (2).

(1) Sur les définitions données, après coup, du « style de Wou Tao-tseu », voir la discussion de M. Pelliot dans son article sur *les fresques de Touen-houang et les fresques de M. Eumorfopoulos*, in *Revue des Arts asiatiques*, V^e année, n^o IV, notamment p. 199-200.

(2) PELLIOU, *Cours sur l'art chinois*, 16 juin 1927.



FIG. 219. — Fresque de Touen-houang. Mission Pelliot (Geuthner, ^rédit.).



A défaut d'œuvres de Wou Tao-tseu, de Li Tchao-tao et de Wang Wei, nous possédons un certain nombre de peintures de l'école chinoise des Six Dynasties, des T'ang et des Cinq Dynasties : celles des peintures de Turfân et de Touen-houang qui sont proprement chinoises — quelques rouleaux anciens comme celui du British Museum qui a été attribué à Kou K'ai-tche — et quelques peintures coréennes récemment découvertes.

Le groupe de Turfân a livré certains spécimens de la pure tradition chinoise T'ang. Nous citerons seulement un fragment de rouleau du VIII^e siècle, découvert par sir Aurel Stein à Astana, près de Turfân, et représentant une dame et un page sous un arbre, sans doute épisode détaché d'une « fête de printemps » (1). Toute la joliesse chinoise est déjà dans ces visages délicats, un peu poupins, raffinés; le coloris, aux tons roses et rouge vif, est d'une merveilleuse fraîcheur. Les attitudes rappellent les portraits japonais de Shôtoku Taishi.

Les peintures de Touen-houang rapportées au musée Guimet ou au British Museum nous permettent, bien qu'appartenant à une école provinciale, de connaître le style T'ang, Cinq Dynasties ou début des Song dans le portrait, dans la caricature, dans l'art animalier, et dans le paysage.

Plusieurs portraits de donateurs sont campés avec une vigueur et une autorité qui annonce derrière eux une longue tradition d'école. L'un d'eux, un personnage barbu joignant les mains et suivant sur un chemin de nuées le bodhisattva qui le guide (fig. 211), nous montre, dans le fonds Pelliot du Musée Guimet, une largeur de dessin, une puissance et aussi une sincérité d'expression qui ne sont pas sans rappeler la célèbre peinture de l'ancienne collection Worch, attribuée

(1) BINYON, *Peintures chinoises dans les collections d'Angleterre*, *Ars Asiatica*, IX, pl. II; et (en couleurs), STEIN, *Innermost Asia*, t. III, pl. CV.

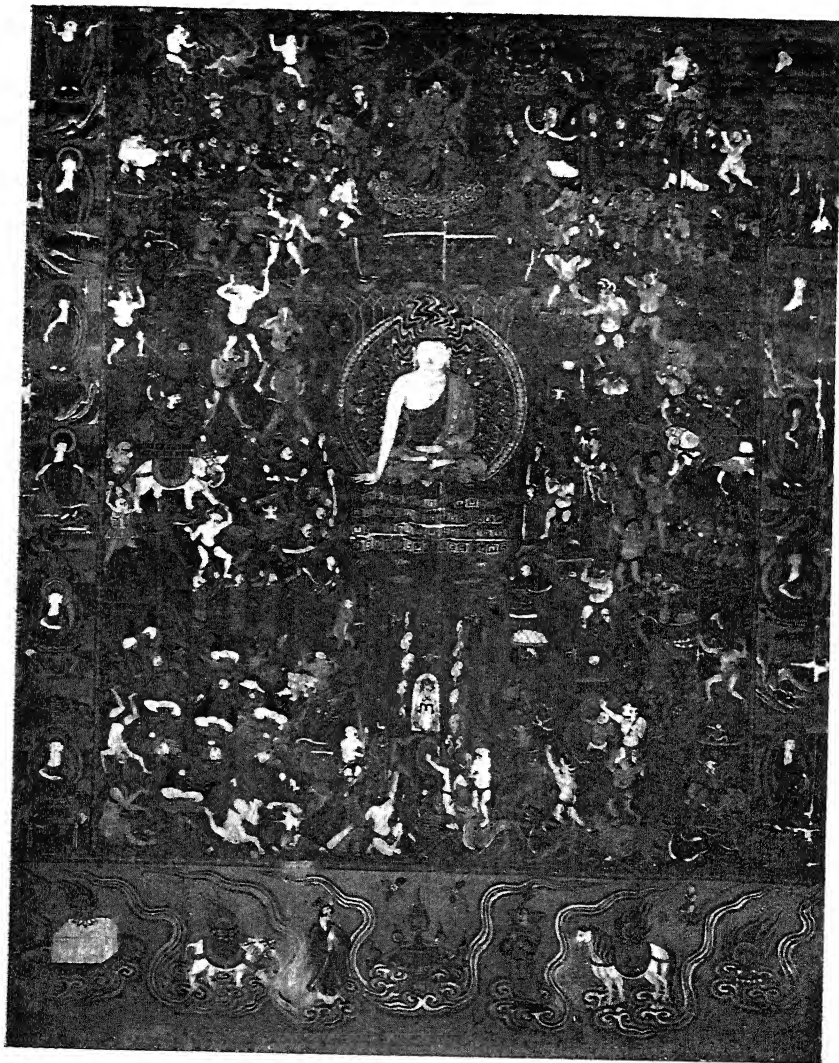


FIG. 220. — L'assaut de Mâra. Peinture de Touen-houang.
Mission Pelliot, Musée Guimet.

à T'eng Tch'ang-yeou (c. 880) et représentant le saint taoïste Lu Tong-pin (1). D'autres portraits en pied de donateurs, dans leur robe noire, ont l'autorité des portraits funéraires Ming (fig. 208, 209). Quelques représentations de moines ou de saints bouddhiques sont aussi de véritables portraits; tel le Kâçyapa de 729, au musée Guimet, saisissante figure avec rides et bajoues (d'ailleurs marquée par un curieux « repentir »), où nous retrouvons le réalisme T'ang s'exerçant dans le rendu d'un type de vieillard (2).

Touen-houang nous a aussi livré des portraits et quelque-



FIG. 221. — Fragment du rouleau de Kou K'ai-tche.
Par la courtoisie du British Museum.

fois des cortèges de donatrices, grandes dames ou simples bourgeoises au visage poupin, à la moue pleine de réserve, de dignité ou de préciosité, s'avancant en costume de cérémonie tout de brocart rosacé, avec de très savantes coiffures

(1) René GROUSSET, *Histoire de l'Extrême-Orient* (Geuthner, éd.), I, pl. XXI, p. 342.

(2) HACKIN, *Guide-Catalogue du musée Guimet, Les collections bouddhiques*, p. 47.

étagées et fleuries (fig. 212-214). A côté de ces scènes officielles, Touen-houang nous a aussi livré quelques images féminines d'un charme plus délicat, telle la gracieuse figure agenouillée, d'un dessin si aisé, de la grotte 58, que M. Pelliot a placée en frontispice de sa publication sur les grottes de Touen-houang et que sa bienveillance nous autorise à reproduire ici (fig. 215).



FIG. 222. — Dames dans un palais. Collection Berenson, Florence.
Par la courtoisie de M. Charles Berenson.

L'art animalier T'ang se retrouve en Kachgarie et à Touen-houang. Les historiens chinois nous parlent du peintre Han Kan qui, au commencement du VIII^e siècle, se serait spécialisé dans les études de chevaux. Il ne nous reste rien de lui, mais

nous avons à Touen-houang de fort belles peintures de chevaux, nullement indignes de la cavalerie des terres cuites funéraires. Citons par exemple le fragment rapporté de Mazar-tagh au British Museum par Aurel Stein, avec ses trois chevaux au galop en tons bruns et rougeâtres, peinture sommaire, mais large et vigoureuse (1). A Touen-houang même se rencontrent de bonnes études de chevaux, qui, précisément parce qu'il ne s'agit ici que d'une école provinciale, confirment les traditions groupées autour du nom des Han Kan. M. Binyon, dans son volume sur l'*Art asiatique au British Museum* (2), a reproduit, après sir Aurel Stein, deux fragments de bannières dont l'une représente le bodhisattva à cheval faisant la rencontre du malade, et l'autre une jument et son poulain qui s'apprête à téter près d'une vache léchant son veau; le premier de ces fragments, le groupe équestre, atteste une maîtrise pleine d'élégance dans le rendu des formes chevalines, le second une largeur et une liberté de pinceau non moins admirables. Nous reproduisons nous-même un fragment sur papier, de la collection Pelliot, représentant deux cavaliers, un dignitaire et son porte-bannière (3), pièce où on admirera le même dessin large et puissant qui prouve l'aisance des animaliers T'ang dès qu'il s'agit de silhouetter des chevaux (fig. 216). Encore de la mission Pelliot des groupements de cavaliers ou de fantassins qui montrent la peinture militaire s'exerçant dans les grandes compositions. Nous reproduisons une partie du cortège de la grotte 17 bis, avec un escadron caracolant en lignes, étendards déployés. Le superbe mouvement qui emporte toute la cavalcade est une des plus saisissantes évocations qui nous soient parvenues de l'épopée T'ang (fig. 217). Autre illustration de cette même épopée à travers une allusion bouddhique, la peinture de la grotte 70 représentant

(1) BINYON, *Ars Asiatica*, IX, pl. III.

(2) *Ars Asiatica*, VI, pl. XVII.

(3) Cf. PELLIOU, *Les fresques de Touen-houang et les fresques de M. Eumorphopoulos*, in *Revue des Arts asiatiques*, V^e année, n^o IV, p. 203-204.



Cliche Lartigue, Segalen et de Voisins.

FIG. 223. — Donatrices d'une grotte de Mien-tcheou (Sseu-tch'ouan, VIII^e siècle).

deux rangs de fantassins, le premier rang pique basse, le second bouclier paré, sous une forteresse (fig. 218). Et c'est encore une superposition de paysages, disposés en panorama, que notre figure 219 avec ses montagnes, ses routes suivies par des cavaliers et des piétons, ses bosquets, ses palais et ses pagodes. On peut juger par là de ce qu'est le paysage T'ang, toujours traité non pour lui-même mais seulement comme cadre à des scènes historiques ou religieuses, d'ailleurs solidement construit.

Le goût pour les épisodes qui peuplent le tableau d'une foule de figurants tout en groupant ces détails suivant les règles d'une rigoureuse ordonnance, nous le retrouvons dans notre figure 220. Il s'agit ici d'une peinture proprement bouddhique, rapportée par M. Pelliot au musée Guimet et représentant le célèbre épisode de l'assaut de Mâra : le Bouddha, assis sous l'Arbre de la Bodhi et prenant la terre en témoignage, est assailli par toute l'armée des démons. Cette peinture célèbre ne montre pas seulement une évidente science de la composition dans le groupement des foules, mais aussi — et c'est plus spécialement pourquoi nous la reproduisons ici — une invention prodigieuse dans le domaine de la caricature. Il y a à cet égard une puissance d'imagination qui, pour être étroitement appuyée sur le texte sanscrit du *Lalitā Vistara*, n'en reste pas moins intéressante à noter au point de vue chinois. Cette faculté de facétie dans le grimaçant et l'horrible était déjà en puissance dans le *t'ao-t'ie* évolué du style fin Tcheou ou post-Tcheou, et dans le « gnome Han ». L'obligation de figurer les enfers bouddhiques lui permit définitivement de prendre corps. Nous verrons le succès de cette veine dans l'art chinois tardif et dans l'art humoristico-religieux du Japon.



FIG. 224. — Mañjuśrī,
peinture du Tôfukuji de Kyôto
autrefois attribuée à Wou Tao-tseu.
Par la courtoisie du Shimbishoin.



FIG. 225. — Bouddha du Tôfukuji,
peinture
autrefois attribuée à Wou Tao-tseu.
Par la courtoisie du Shimbishoin.



A la frontière opposée de la Chine septentrionale, en Corée, les archéologues japonais ont également retrouvé des fresques du plus grand intérêt. Celles de la tombe dite « des deux piliers » (Ssang-yong-chong), près de Phjong-an, semblent dater de la seconde moitié du VI^e siècle, aux environs de 590 d'après M. Andreas Eckardt (1). Les personnages qui y sont représentés sont des seigneurs et des dames avec leur suite. Les seigneurs sont coiffés d'une toque ornée sur le devant de deux grandes cornes ou ailes, en plumes méphistophéliques. Ils ont une légère ligne de moustache, en chat, et portent une veste ample à bande de fourrure. L'un d'eux caracole sur un cheval caparaçonné dont l'élégance allongée rappelle plutôt les chevaux Wei ou koutchéens que les percherons T'ang. Un personnage qui s'avance solennellement, vêtu d'une imposante draperie multicolore et précédé d'un servant qui porte un encensoir sur la tête, semble un prêtre bouddhiste. Les dames ont en général une jupe blanche très plissée et gaufrée, et une veste à bande de fourrure. Les visages, blancs, délicats et allongés, encadrés dans la chevelure noire, les attitudes d'une élégance et d'une réserve très aristocratiques, la sûreté du dessin, l'exquise délicatesse des tons, tout nous annonce une peinture de cour parvenue à une rare maîtrise (2). Nous sommes ici assez près de l'élégance un peu raide des figurines Wei ou Souei; assez près aussi, malgré la différence des modes, du rouleau de Kou K'ai-tche.

(1) Andreas ECKARDT, *A history of Korean Art*, traduction anglaise de M. Kindersley, Londres, 1929, p. 135.

(2) A. ECKARDT, *Op. cit.*, pl. I. (p. 120-121), pl. IV (p. 152), pl. LXXXII, fig. 253, 254.

* *

Le rouleau de Kou K'ai-tche au British Museum est un des documents les plus précieux que nous possédions sur l'ancienne peinture chinoise. M. Binyon estime même que nous tenons là l'œuvre originale de Kou K'ai-tche lui-même, lequel vivait entre 344 et 406 environ. M. Pelliot, qui a particulièrement étudié, à travers les textes chinois, l'histoire



FIG. 226. — La cascade du Shishokuin (Kyôto), peinture attribuée autrefois à Wang Wei.
Par la courtoisie du Shimbishoin.

de ce rouleau célèbre, pense plutôt que c'est une peinture T'ang — une des rares peintures T'ang jusqu'à nous parvenues qui soit l'œuvre d'un véritable artiste —, d'ailleurs composée sans doute d'après un original de Kou K'ai-tche (1).

Quoi qu'il en soit, c'est un pur chef-d'œuvre. Les bannières

(1) M. PELLIOU, *Cours sur l'art chinois*, 16 juin 1927.

de Touen-houang et les fresques de Corée nous apportaient le travail d'écoles provinciales. Nous sommes ici en présence d'une école de cour, comme l'indique le titre même du contexte que les scènes du rouleau sont destinées à illustrer : Exhortations à la maîtresse pour les dames de la cour (1). Une de ces scènes nous montre, selon un épisode célèbre, une des dames faisant à l'empereur un rempart de son corps contre un ours furieux (2). Une autre est un groupement de famille, servant d'exemple à des conseils sur la vie harmonieuse (3). Une troisième composition représente une scène de toilette (la coiffure devant le miroir) (fig. 221) ; une quatrième nous montre un chasseur agenouillé, bandant son arc pour atteindre des oiseaux qui s'envolent ou se perchent sur une montagne voisine (4).

Comme l'ont excellemment dit M. Laurence Binyon et Raphaël Petrucci, nous nous trouvons déjà, par le thème moral des sujets, en présence de « l'humanisme exquis d'une société raffinée ». Le traitement n'est pas moins parfait. On admirera dans les portraits de femmes ces visages longs et blancs, au charme savant et subtil dans l'encadrement des lourdes chevelures noires. L'intensité d'expression des yeux, l'élégance aérienne des gestes, l'aisance aristocratique et la spiritualité des attitudes, « le caprice voluptueux des vêtements aux longs plis flottants », ces doux corps inclinés, prolongés encore par la traîne de la robe, autant de qualités qui nous annoncent que l'esthétique féminine de l'Extrême-Orient est définitivement constituée, cette esthétique qui, dans son conventionnalisme raffiné et des princesses aux courtisanes, restera désormais inchangée, depuis Kou K'aï-tche jusqu'à Utamaro. La légèreté et la finesse du style, « le coup de pinceau d'une maîtrise subtile » attestent en effet que cette poésie savante des formes féminines (si diffé-

(1) Texte écrit par un certain Tchang Houa (232-300).

(2) Reproduction in *Burlington Magazine monographs, Chinese art*, p. 12-13.

(3) Reproduit par BINYON, *Ars Asiatica*, VI, pl. XIV, 2.

(4) *Ars Asiatica*, VI, pl. XIV, 1.

rente des voluptés indiennes) a trouvé son mode parfait d'expression. Certes nous pouvons découvrir des analogies à la peinture de Kou K'ai-tche dans les longues statuettes de terre cuite Wei ou dans les reliefs de Long-men (celui de 641 entre autres), représentant des cortèges de donatrices en grande toilette (cf. fig. 135 et 223). Mais il y a de ces sculptures aux peintures de notre rouleau toute la différence qui sépare des œuvres d'artisan de celles d'un artiste de génie. Enfin le traitement de la montagne dans la scène de chasse nous annonce que l'art des Six Dynasties et des T'ang est en train de se dépasser lui-même pour élaborer une esthétique toute différente : l'esthétique Song.



FIG. 227. — Cascade de Kô-tô-in (Kyôto), paysage autrefois attribué à Wou Tao-tseu.
Par la courtoisie du Shimbishoin.



FIG. [227 bis. — Paysage dans le style de Tchoa Mong-fou (fragment), Musée Guimet.

CHAPITRE III

FIXATION DE L'ESTHÉTIQUE CHINOISE

L'époque Song. Intellectualisation de l'esthétique chinoise.

La dynastie des T'ang disparut en 907 devant le développement de la féodalité et l'anarchie militaire. Les chefs militaires, généraux chinois ou mercenaires turcs, qui se disputèrent sa succession n'arrivèrent pas à fonder de domination durable. C'est ainsi qu'en soixante ans on vit se succéder cinq dynasties éphémères : les Heou-Leang (907-923), les Heou-T'ang (923-936), les Heou-Tsin (936-946), les Heou-Han (947-950), les Heou-Tcheou (951-960). Mais cette période des Cinq Dynasties (Wou-tai) comprit, en plus des cinq maisons principales que nous venons d'énumérer et qui étaient installées au Ho-nan, autour de K'ai-fong-fou, une dizaine d'autres maisons locales, pratiquement souveraines, installées dans les principales provinces. En 960 seulement monta sur le trône une grande dynastie nationale, celle des Song qui — à l'exception de la région de Pékin tombée pendant les troubles au pouvoir des Tartares K'i-tan — réussit à unifier toute la Chine.

Les Song conservèrent le trône impérial pendant plus de trois siècles puisqu'ils ne devaient être définitivement détrônés par les Mongols qu'en 1279. Mais en 1125 leur empire fut envahi par un peuple tartare, les Jutshen, qui occupa toute la Chine du Nord et s'empara même de la capitale impériale, K'ai-fong-fou. Cependant les Song réussirent à se maintenir dans la Chine méridionale. Le pays se trouva ainsi

partagé en deux États : au Sud l'empire national Song, avec, comme nouvelle capitale, la ville de Hang-tcheou, au Tchô-kiang; au Nord le royaume jutshen appelé depuis royaume Kin, avec, pour capitale, l'actuel Pékin. Cette division dura jusqu'à l'invasion des Mongols de Gengis-Khan et de ses successeurs qui conquièrent d'abord le royaume Kin (1234), puis l'empire Song (1279).



FIG. 228. — Vimalakirti.
Peinture attribuée à Li Long-mien. Collection Kuroda Naganari.
Par la courtoisie du Shimbishoin.



Cliché Lanierpe.

FIG. 229. — Kouan-yin, peinture attribuée à Li Long-mien.
Collection Ulrich Odin.
Par la courtoisie de M. Odin.



L'époque Song est une époque capitale dans l'évolution de l'âme et de l'esthétique chinoises.

Faisons l'inventaire des époques antérieures. Des Tcheou à la fin des T'ang nous avons suivi dans le domaine de l'esthétique une évolution interne qu'on pourrait ainsi résumer : A l'époque Tcheou une esthétique qui est une énergétique, c'est-à-dire un équilibre de forces, mais de forces inhérentes à la matière, encore diffuses en elle, et donc plutôt de virtualité et de menace. Après le paroxysme des Ts'in, cette énergie se libère et s'ordonne en un graphisme de mouvement; les motifs aussi se libèrent de la virtualité et se réalisent en formes vivantes, toutes d'action et de vitesse; mais formes, action, vitesse toujours linéaires, se mouvant dans le même plan; bref, pour répéter la formule de M. Vignier, « pur graphisme ». Avec les Six Dynasties, sans perdre le bénéfice de la technique des formes vivantes ainsi acquise, nous assistons, par suite du déséquilibre politique et mental de trois siècles de convulsions et d'invasions, à une nouvelle concentration d'énergie, énergie hargneuse, confuse et trouble, mais de nouveau susceptible, comme aux temps Tcheou bien qu'avec des procédés tout différents, de foudroyantes virtualités. Cette énergétique animale réaliste qui nous rappelle l'énergétique symbolique des Tcheou, aboutit, comme cette dernière, à une période d'ordre, de symétrie et de classicisme qui est la période T'ang. La fougue tumultueuse des Six Dynasties devient le réalisme des T'ang, distinct de celui des Han en ce qu'il s'agit désormais non plus d'un graphisme en surface plane, mais d'une plastique de la ronde-bosse, non plus d'un réalisme, simple moyen pour traduire le mouvement, mais d'un réalisme qui est une fin en soi, le jeu musculaire étant maintenant admiré pour lui-même (fig. 181, 183, 184, 197). Du même coup le mouvement en tant que tel se ralentit et, si l'on peut dire, s'immobilise. Ce n'est pas

lui qu'on recherche, c'est l'ostentation de la force. Le réalisme T'ang devient très vite déclamatoire, gonflé, incapable d'animer les masses qu'il soulève. Frappé de paralysie, il tombera dans les empâtements Song.

Parvenue à ce degré, l'*esthétique sensible* a terminé son évolution. Elle a dit tout ce qu'elle avait à nous dire et ne pourra plus désormais, dans la sculpture par exemple, que répéter des poncifs sans caractère. Et cependant, non seulement l'art chinois n'est pas mort à la fin des T'ang, mais il continue jusqu'au XVIII^e siècle, et va précisément, aussitôt après la chute des T'ang, produire les chefs-d'œuvre de la peinture et de la céramique Song. Quel est donc le secret de ce renouvellement? C'est qu'il s'agit bien en effet d'un changement total non seulement dans la fonction de l'art mais dans l'organe artistique. A l'*esthétique sensible* des époques antérieures succède une esthétique de source *intellectuelle* pour laquelle le monde extérieur, ses formes et ses forces ne seront que la traduction des idéaux. L'époque Song correspond à l'*intellectualisation de l'esthétique chinoise*.

Les éléments de cette transformation existaient déjà, du reste, à l'époque des Six Dynasties et des T'ang. Le rouleau de Kou K'ai-tche nous a révélé, en pleine vogue du réalisme cependant, une peinture d'allusions dans laquelle les formes féminines par exemple ne sont plus que la traduction de sentiments intérieurs. Mais c'est surtout la poésie T'ang qui nous renseigne à ce sujet. Tandis que les œuvres d'art sont encore toutes au symétrisme, au réalisme, aux qualités extérieures, les poètes T'ang, comme Li T'ai-po (701-762), Tou Fou (712-770), Wang Wei (699-759), T'ao Han et Po Kiu-yi (772-846) nous annoncent l'approche d'une mentalité toute différente. Ce que ces poètes recherchent ce n'est pas le monde des formes concrètes, ce n'est pas l'univers réel, c'est l'idéalité de cet univers, ce que notre romantisme appellera l'âme des choses.

Qu'il y ait là une influence du mysticisme bouddhique, c'est ce qu'on ne saurait nier : la lecture seule des poètes

T'ang nous apprend ce qu'ils doivent à la rêverie mahâyâ-niste. Mais ce serait une erreur de croire que ce facteur soit tout entier d'origine indienne. Le mahâyâna enseigné en Extrême-Orient au VIII^e et au IX^e siècle est déjà devenu,

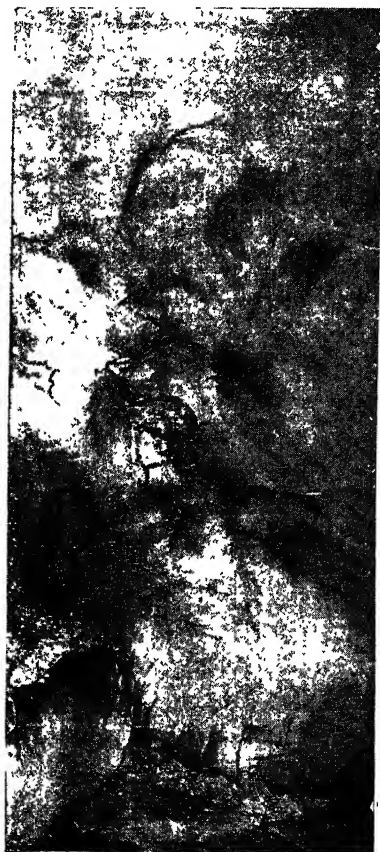


FIG. 230. — Tempête,
paysage attribué à Houei-tsong.
Temple Kuonji, Minobu.
Par la courtoisie du Shimbishoin.

pour une très large part, chose chinoise. L'Inde, du reste, est en train d'abandonner le bouddhisme. En se réfugiant en Chine il y a revêtu un aspect nouveau, il y a même donné naissance à une véritable religion nouvelle, inconnue du bouddhisme indien, l'amidisme, et c'est la vieille mysticité et la vieille poésie indigènes taoïques qui inspirent désormais ses manifestations tout autant que les thèmes — dogmes ou légendes — jadis importés du pays sanscrit. Il n'est que de comparer un poème bouddhique indien — le *Lalitavistara* ou le *Bodhicaryâvatâra* par exemple — et les poésies des lettrés bouddhistes T'ang, comme Po Kiu-yi ou Lieou Tsong-yuan. D'un côté, chez les Indiens, une poésie adorable sans doute, avec toutes les délicatesses du sentiment et tous les trésors de la sensualité, mais enfin dans les deux cas une poésie de sensibilité plastique qui fait que l'Inde nous apparaît, somme toute, comme une Grèce élar-

gie et aussi une Grèce tropicale, *une Grèce excessive*. Du

côté chinois, au contraire, une poésie de notations subtiles qui semble craindre non seulement la profusion, mais la matérialisation trop concrète; une poésie de notations puissantes, mais souvent brèves, à peine indiquées, aussitôt estompées; poésie qui, au lieu de se réaliser comme celle de l'Inde, en descendant de l'inspiration métaphysique dans la matérialité des images, semble monter sans cesse et transcender, du point de départ réel vers l'immatériel et l'inexprimé. Que la poésie T'ang ait bénéficié des enrichissements de sensibilité que lui apportaient les thèmes bouddhiques, rien de plus évident. Mais, cette constatation faite, il est indispensable d'ajouter que son extase synthétique devant la nature conçue comme un symbole de l'inexprimable est une attitude mentale purement indigène. Il n'est pour s'en convaincre qu'à se reporter aux prodigieuses élévations poétiques des Pères taoïstes, antérieurs à toute introduction du bouddhisme en Extrême-Orient.

Peut-être même cette attitude est-elle une des données les plus constantes de la pensée chinoise. Qu'avons-nous vu aux origines de l'art chinois, dans les bronzes Tcheou par exemple? Une esthétique de l'immanent et du virtuel, une



FIG. 231. — Paysage d'hiver
attribué à Ma Yuan.
Collection Sakai Tadamichi.
Par la courtoisie du Shimbishoin.

esthétique du mystère épars dans les choses et des forces cosmiques non encore concrétisées en formes : caractère qui distingue l'esthétique chinoise de toutes celles des autres civilisations classiques — Égypte, Chaldéo-Assyrie, Grèce, Inde — qui sont des esthétiques de la forme délimitée, concrétisée, animalisée, finalement et surtout anthropomorphisée. De même que naguère, aux temps primitifs, le fondeur se contentait de laisser deviner dans son poème de bronze les éléments épars du *t'ao-t'ie*, les maîtres du lavis Song, d'un trait aussitôt noyé de brume, vont laisser entrevoir à peine les lointains illimités où se dissimule l'âme du paysage. Mais cette conception synthétique du mystère, cette conception si intellectualiste et si peu sensuelle du fond des choses a naturellement varié du tout au tout dans son expression morale. Au lieu du masque de terreur dans lequel les bronziers primitifs croyaient entrevoir la face de l'énigme, voici qu'après les extases taoïques et la tendresse du mahâyâna les poètes T'ang et leurs traducteurs, les peintres Song, discernent l'âme cosmique sous les traits d'un paysage noyé de brume et perdu de lointains, poignant comme un visage. Visage du monde en effet, dans lequel la matérialité changeante et d'ailleurs éphémère des formes ne vaut que pour traduire l'être universel. Plus elle sera, cette face de terres et d'eaux, de montagnes et de vallées, estompée de brumes et adoucie de lointains, mieux l'essence cosmique qui l'anime se laissera deviner au travers. Le mystère de terreur est devenu un mystère métaphysique. L'effroi devant l'inconnaissable total s'est transmué avec les siècles en une tentative passionnée de communion avec lui. Mais le point de départ, la conception philosophico-esthétique, reste, malgré tout, semblable. La preuve en est que cette mystique, pour embuée de mélancolie qu'elle se devine, ne tombe que bien rarement dans la sentimentalité contingente et dans le lyrisme individuel. Elle reste toujours essentiellement intellectualiste, collective, transcendant le cœur.

Il serait donc permis de dire qu'avec le naturisme des



FIG. 232. — Les génies au-dessus de la mer, paysage attribué à Ma Lin. Musée Guimet.

poètes et des peintres T'ang et Song, l'esthétique chinoise après avoir épuisé, au cours de six ou huit siècles d'évolution logique, toutes les possibilités du réalisme, en revenait, malgré toute la différence d'expression et de technique qui sépare une culture raffinée d'une société de primitifs, aux données les plus anciennes de son histoire, à un naturisme d'immanence.

*
* *

Dans la formation de cette nouvelle esthétique, toute d'intellectualisme en son principe, toute d'impressionnisme dans sa traduction, les poètes, comme il se doit pour un art qui est avant tout un art de lettrés, « un art du pinceau », précèdent toujours les artistes. C'est ainsi que la puissante poésie T'ang inspirera les poignants paysages Song, tandis que la poésie Song, à certains égards déjà plus savante et conventionnelle, se réfléchira surtout dans le paysage Ming. Mais, sans rentrer dans ces détails, feuilletons les grands poètes T'ang, comme Li T'ai-po et Tou Fou, ou leurs successeurs Song, comme Ngeou-yang Sieou (1007-1072) et Sou Che (1036-1101). Nous y découvrirons la plupart des thèmes philosophiques *et pittoresques* que nous retrouverons chez les paysagistes Song. (1)

Chez Li T'ai-po, le sentiment de l'impermanence universelle, symbolisée par l'écoulement des eaux du fleuve : « Tout s'écoule à la fois, les événements et les hommes, comme ces flots incessants du Yang-tseu qui vont se perdre dans la mer ». — La sensation des lointains vaporeux en montagne et du mystère qui s'en dégage : « Le soir étant venu, je descends de la montagne aux teintes bleuâtres; la lune de la montagne semble suivre et accompagner le promeneur et, s'il se retourne pour voir la distance qu'il a parcourue, son regard se perd dans les vapeurs de la nuit ». — La rêverie du

(1) Citations extraites des traductions de poètes T'ang d'Hervey-Saint-Denys.

clair de lune : « Devant mon lit, la lune jette une clarté très vive. Je doute un moment si ce n'est point la gelée blanche qui brille sur le sol. Je lève la tête, je contemple la lune brillante, je baisse la tête et je pense à mon pays ». — De larges paysages d'automne esquissés d'un trait : « Voici déjà le temps où, dans la montagne, on peut voir tourbillonner les feuilles jaunies. Montons en haut de cette tour d'où la

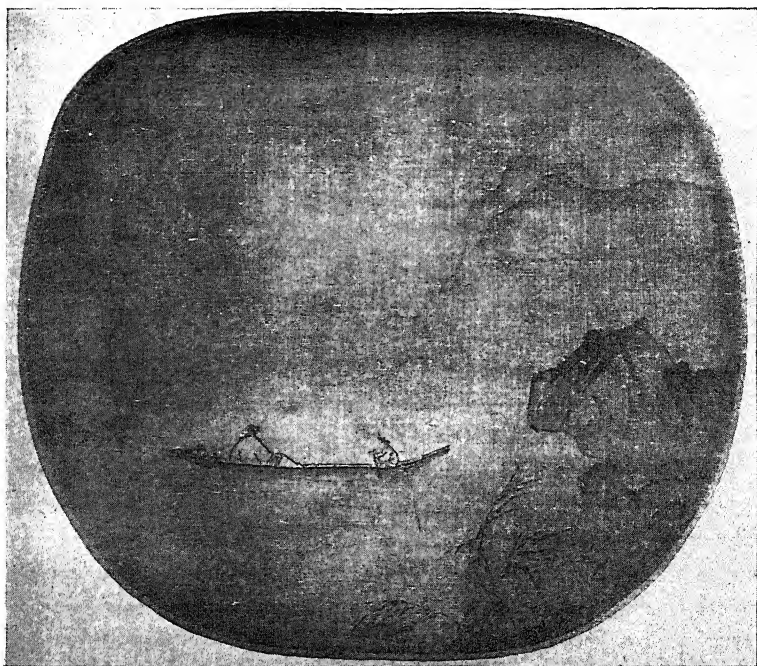


FIG. 233. — Marine attribuée à Ma Kouei. Collection Magoski Kyôhei.
Par la courtoisie du Shimbishoin.

vue peut s'étendre au loin. Du côté de la mer, des nuages gris allongent leurs formes déchirées. Partout c'est l'automne qui s'annonce à nos yeux attristés » ; et plus loin cet élan vers les immensités : « Le jour d'hier qui m'abandonne je ne saurais le retenir, le jour d'aujourd'hui qui trouble mon

cœur je ne saurais en écarter l'amertume. Les oiseaux de passage arrivent déjà par vols nombreux que nous ramène le vent d'automne. Je vais monter au belvédère et remplir ma tasse en regardant au loin. Je songe aux grands poètes des générations passées, mais pour égaler ces sublimes génies il faudrait s'élever jusqu'au ciel pur et voir les astres de plus près... Vainement, j'essaierais de noyer mon chagrin. L'homme dans cette vie, quand les choses ne vont pas en harmonie avec ses désirs, ne peut que se jeter dans une barque, les cheveux au vent, et s'abandonner au caprice des flots... » : tout le sujet, comme on le verra, d'une marine du ^{xr}e siècle.

Du poète Tou Fou cette autre marine dont nous retrouverons aussi l'équivalent dans le lavis Song : « Du côté du Midi la montagne s'élève à pic au-dessus de la masse limpide, et son image réfléchie plonge, en tremblant, dans les eaux qu'elle assombrit. Cependant le soleil se couche, le bateau glisse avec un léger bruit devant la pagode aux pavillons qui percent les nues, et bientôt se montre la lune qui se mire à son tour dans le lac ». Ou bien : « Des nuages sombres planaient hier soir au-dessus du sentier qui mène à ma demeure, les feux des barques du fleuve se montraient seuls dans l'obscurité comme des points lumineux ». De Tou Fou encore cette méditation et ce paysage en montagne : « Le vent est vif, les nuages sont hauts, le singe pousse ses cris lamentables ; aux bords argentés de l'eau transparente, des oiseaux rasent le sable en tournoyant. De tous côtés le bruissement des feuilles qui tombent, et devant soi les vagues enflées du grand fleuve qui viennent, qui viennent sans jamais s'épuiser. Ne voir au loin que l'aspect désolé de l'automne, et se sentir étranger partout où l'on va... ». — Impression d'hiver, plus pénétrante encore, du même auteur : « Les feuilles se détachent, flétries sous les cristaux de la gelée blanche. Un vent froid suit la vallée, soufflant et bruissant dans les arbres. Rapides et agités, les flots toujours croissants du grand fleuve semblent vouloir monter jusqu'au ciel. Les nuages de la montagne s'unissent et se confondent avec les brumes de la prairie. Je

suis comme un frêle bateau qu'une chaîne retient à la rive... » ; et plus loin : « Je contemple d'un œil distrait la sauvage végétation de rochers que la lune éclaire et, plus bas, dans la demi-clarté qu'ils reflètent, les îles sablonneuses du fleuve avec leurs roseaux déjà fleuris ».

De Wang Po, mort en 618, cette méditation sur un ancien palais abandonné, thème que reprendront fréquemment les peintres Song : « Le palais n'est plus visité que, le matin, par les vapeurs du rivage, et le soir par la pluie qui ronge les

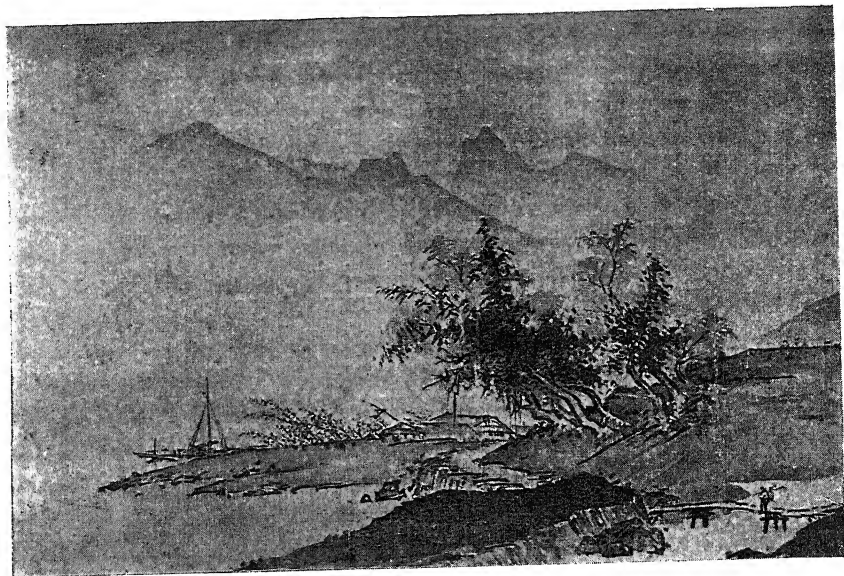


FIG. 234. — Peinture attribuée à Hia Kouei. Collection Iwasaki.
Par la courtoisie du Shimbishoin.

stores en lambeaux. Des nuages paresseux se promènent lentement en se mirant dans les eaux limpides. Combien d'automnes ont déjà passé sur ce palais?... Le jeune roi qui l'habitait a contemplé comme nous ce grand fleuve qui roule toujours ses flots muets et profonds ». Du même auteur ce vers, d'un impressionnisme pénétrant : « Voici l'heure où

les forêts et les étangs s'assombrissent, où, du milieu des roches amoncelées, surgissent peu à peu les vapeurs du soir ». Dans une inspiration semblable, Yang K'iong (+ 690) nous parlera du vieux pêcheur qui passe la nuit couché sur les rochers de la rive occidentale : « Dès que paraît l'aube, il allume des bambous et puise de l'eau pour son frugal repas. La brume du matin se dissipe, le soleil se montre, la campagne est encore déserte; il est déjà dans sa barque, frappant l'eau verte de ses rames et poussant le cri des bateliers. D'un regard, il a consulté l'horizon, il s'abandonne au courant avec insouciance, comme les nuages, qui courent et se poursuivent au-dessus de la montagne, s'abandonnent aux caprices du vent ». — Ce thème du vieux pêcheur au bord de la rive ou sur sa barque perdue dans l'immensité d'une marine nous allons le retrouver aussi dans la peinture Song (fig. 233).

Tchen Tseu-ngan, qui écrivait vers 685, a chanté le thème, depuis si abondamment illustré, du poète assis en méditation sous les arbres, face à l'immensité : « Chaque beau jour qui s'écoule s'en va pour ne plus revenir, le printemps suit son cours rapide et déjà touche à son déclin. Abîmé dans une rêverie sans fond, je ne sais où se perdent mes pensées. Je suis couché sous les grands arbres et je contemple l'œuvre éternelle... Que d'êtres anéantis depuis l'âge antique des grands vols d'oies sauvages ! L'homme le plus populaire des siècles passés, s'il revenait aujourd'hui, qui le reconnaîtrait ?... Le vent d'automne surgit au milieu des feuilles tremblantes; les fleurs de l'année s'épuisent et tombent entraînées par lui, mais le parfum de la fleur, enfin, que devient-il ? » Du même Tchen Tseu-ngan, cette impression d'aube : « Je ne veux songer aux routes qui m'attendent qu'à l'heure où il faudra nous séparer, quand cette lune brillante aura disparu derrière les grands arbres et que les premières lueurs du jour effaceront la voie lactée ».

Voici le thème du monastère perdu en montagne, que nous retrouverons dans une série de rouleaux. Il est traité ici par Song Tche-wen : « La pluie venue du mont Ki-chan avait

passé rapidement avec le vent impétueux. Le soleil se montrait pur et radieux au-dessus du pic occidental, les arbres de la vallée du Midi semblaient plus verdoyants et touffus. Je me dirigeai vers la demeure sainte où un bonze vénérable me fit un accueil bienveillant. Le religieux et moi nous sommes unis dans une même pensée; nous avons épuisé ce que la parole peut rendre et nous demeurions silencieux. Je

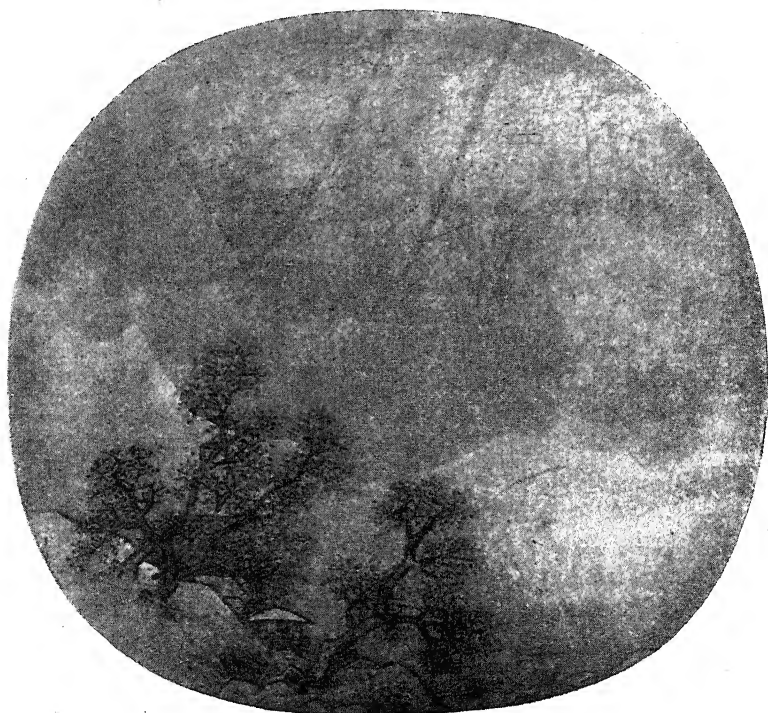


FIG. 234 bis. — Paysage de neige attribué à Hia Kouei. Collection Shimitsu, Kyôto.
Par la courtoisie du Shimbishoin.

regardais les fleurs immobiles comme nous, j'écoutais les oiseaux suspendus dans l'espace, et je comprenais la grande vérité. »

Thème analogue, la visite au couvent de montagne chez

T'ao Han : « Les pins et les cyprès cachent la gorge de la montagne, mais à l'occident j'ai découvert un étroit sentier. Le ciel s'ouvre, un pic se montre et, comme s'il était né dans le vide, un couvent surgit à mes yeux. L'édifice semble assis sur une terrasse de nuées, il lance ses pavillons en l'air au milieu des rochers escarpés. La nuit vient, les singes et les oiseaux se taisent. Le son des cloches et le chant des bonzes pénètrent au delà des nuages froids. Je contemple les pics bleus et la lune qui se mire dans les eaux du lac, j'écoute le bruit des sources et le vent qui tourmente les feuilles sur le bord du torrent. Mon âme s'est élancée en dehors des choses visibles, errante et captive tout à la fois, dans un merveilleux ravissement. L'aube me surprend ainsi; bientôt tout va changer d'aspect. Déjà du côté de l'Orient l'obscurité se dissipe aux flancs des rochers gigantesques; déjà la surface des eaux s'illumine d'un reflet scintillant, précurseur de l'aurore, et les rayons pâlisants de la lune perdent peu à peu leur éclat ».

Cette description en mains, feuilletons un album de paysages Song : nous l'y retrouverons tout entière, depuis « le pic né dans le vide » jusqu'au couvent « assis sur une terrasse de nuées », qui « lance ses pavillons en l'air au milieu des rochers escarpés » (Cf. fig. 232).

Kao Che, contemporain de Tou Fou chante « le retour dans la montagne », et c'est un tableautin plein de notations frissonnantes « à l'heure où l'on n'entend d'autre murmure que celui des sources, d'autres bruits que celui du vent et de la pluie »; et encore cette impression de lointains en montagne par la mélancolie du clair de lune : « Dans un site désert et silencieux, par une froide nuit de clair de lune, le voyageur isolé qui s'embarque voit s'agiter au loin, tourmentées par le vent, les eaux vertes et profondes, et les montagnes de la rive lui apparaissent sous l'aspect de l'automne. Une vague tristesse enveloppe son âme » (Cf. fig. 237).

Du peintre et poète Wang Wei, le thème de la source mousue et de la cabane forestière : « La montagne n'est que silence et solitude... J'aime les sources pures qui serpentent entre les

rochers; j'aime une cabane rustique, paisiblement assise au milieu des pins » (Cf. fig. 240).

De Mong Kao-jen, ce fond de tableau : « Pour horizon, des montagnes bleues dont les pics se découpent sur le ciel », et aussi cette merveilleuse impression de soir : « Le soleil a franchi pour se coucher la chaîne de ces hautes montagnes et bientôt toutes les vallées se sont perdues dans les ombres du soir. La lune surgit du milieu des pins, amenant la fraîcheur avec elle; le vent qui souffle et les ruisseaux qui coulent emplissent mon oreille de sons purs. Le bûcheron regagne son gîte pour réparer ses forces épuisées, l'oiseau a choisi sa branche, il perche déjà dans l'immobilité du repos. Je prends mon luth et, solitaire, je me perds dans les sentiers herbeux ».

Parfois c'est toute une succession fugitive de paysages que dessinent les lettrés T'ang, comme dans ce poème de Tchang Kien sur une nuit en montagne : « Assis sur le versant de la montagne, je suivais des yeux une barque fragile, image de notre destinée, qui flottait légère sur les flots profonds. Elle fuyait, mon regard la perdit, elle se fondit dans le ciel immense, tandis que le soleil s'éteignait à l'autre horizon. Tout ce qui se déroulait à ma vue rentra subitement dans le demi-jour d'une lumière indécise. Les derniers rayons du soleil n'illuminaient plus que la cime des arbres et le sommet des rochers. La surface des eaux devint de plus en plus



FIG. 235. — Kouan-yin attribuée à Mou K'i
Daitokuji de Kyôto.
Par la courtoisie du Shimbishoin.

sombre. Bientôt quelques nuages rouges indiquaient seuls où le soleil avait disparu. Les îles du lac se détachent en noir sur les eaux tranquilles, auxquelles la réverbération du ciel conserve un reste de clarté, mais déjà l'obscurité s'est appesantie sur les bois et les collines et l'horizon n'est plus qu'une ligne confuse pour mon regard impuissant. La nuit vient, l'air est vif, il s'agite au loin, le vent du nord élève durement sa voix sifflante, les oiseaux aquatiques cherchent un abri sur la rive sablonneuse, ils vont attendre l'aurore, blottis entre les roseaux ».

Il faut noter aussi ce qu'on pourrait appeler la métaphysique des paysages de montagne. C'est Wang Tchang-ling qui nous la révèle : « Les montagnes et les hôtes de leurs cimes bleuâtres, s'ils retournent la tête, se voient séparés du monde par les nuages. Placés à ces hauteurs, les passions humaines ne sauraient les agiter ». Vingt fois les poètes T'ang nous vantent la beauté de ces retraites : « Je m'enfonçais, chante Tchou Wan, dans une région de plus en plus déserte, déjà je n'apercevais plus de sentiers battus. Des montagnes couronnées de nuages ferment de tout côté ce vallon perdu. Ça et là seulement quelques chaumières éparses dont la fumée s'élève de loin en loin ». Nous verrons ce « paysage littéraire » transporté trait pour trait sur la soie par les artistes Song. Et vingt lavis matérialiseront « l'aube d'hiver en montagne » de Ting Houan : « Les sommets dorment encore dans le froid du matin, mais les herbes couvertes de givre étincellent sous les premiers rayons du jour. Les arbres laissent passer le soleil dans le réseau de leurs branches dépouillées. Les feuilles sèches bruissent sous les pas légers du chevreuil. Mes doigts, cédant aux sentiments qui m'animent, font résonner le luth harmonieux. Je chante les adieux de la nuit profonde à la source claire » (Cf. fig. 231 et 234 bis).

Les paysages du Tchè-kiang, avec le charme de leurs vallées côtières et leur découpage de montagnes embrumées au point de sembler irréelles attirent en particulier les poètes T'ang, comme ils le feront pour les peintres Song : « Nous

voici, chante Tsouei Hao, dans le pays des blanches vapeurs et des vertes forêts. On s'avance ou on se repose toujours au milieu des eaux et des nuées, tandis que l'image tremblante des montagnes suit, sur les eaux limpides, tous les mouvements du bateau. Tantôt l'écho vous répond, sortant de quelque grotte profonde, tantôt on arrive à quelque vallon tranquille dont le silence même invite à élever la voix » (Cf. 234, 238).

Il n'est pas jusqu'au thème du vieil arbre abattu ou se dressant tordu, dépouillé et solitaire qui, avant les peintres Song, n'ait été abordé par les poètes T'ang : « Le vieil arbre couché au bord de l'eau montrait parmi la vase et les cailloux ses racines dénudées. La mousse était au printemps son unique verdure ; la neige lui apportait, l'hiver, les seules fleurs dont il pût se couvrir » (Cf. 230).

Le thème aussi du vieux bûcheron après celui de l'ermite solitaire : « Parfois, en montagne, je m'entretiens, assis près d'un bonze taoïste, parfois je chemine côte à côte avec un pauvre bûcheron » (Cf. fig. 239).

Tous ces thèmes seront repris, développés, et souvent renouvelés par les poètes Song (1). La poétesse



(1) Nos citations de poésies Song sont empruntées à SOULIÉ DE MORAND, *Florilège des poèmes Song*, Paris, Plon, 1923.

FIG. 236. — Paysage attribué à Hsiu-kien. Collection Ulrich Odin. Par la courtoisie de M. Odin.

Tchou Chou-tchen, au ^{xiii}^e siècle, nous décrira en strophes charmantes un sujet que nous allons voir fréquemment reproduit en peinture, le retour, au soir, d'une promenade sur le lac : « Sommets de montagnes enveloppées dans la lumière du soir ! ». Houang Ting-tsien (1050-1110) nous fera l'éloge des vieux pins, motif également cher au lavis Song : « Sur les grands pins qui montent de la vallée, le vent, la pluie et la gelée ont passé. Les pins à la barbe vert-bleu envoient leur grondement de dragon jusqu'au soleil et à la lune ». Le même auteur nous dessinera comme bientôt Hia Kouei une « vue sur le fleuve » : « Les eaux du fleuve, à droite, me sont cachées par les arbres, dans la brume, mais à gauche on ne peut voir les limites du courant. Quant à mes pensées, elles n'ont d'autres bornes que celles du rêve qui passe ». Fan T'ch'eng-ta (1126-1193) nous peindra un « soir de printemps finissant » et « l'ermitage du pic des Fleurs-de-lotus » : « Les monts de la Terrasse Céleste s'élèvent jusqu'à 180.000 pieds et le pic des Fleurs-de-Lotus est le plus haut de ces pics. Face au mont, l'ermitage est bâti et dresse seul sa tête. Dans sa solitude l'ermite va et vient à son gré. Après avoir erré sur les nuages, par delà mers et lacs pendant vingt printemps, il est revenu vivre ici dans sa hutte solitaire. Autour de la maison, les grands pins sont ses seuls voisins. Dès l'aube, sur un rocher, il allume un vase de parfums, et dès lors il est dans la béatitude de son union avec le ciel et la terre ». Le poète et philosophe Tchou Hi (1130-1200) chantera « la ferme au bord du lac », et ce sera aussi un pur paysage Song : « Sur dix *lis* les montagnes vert-bleu dominant le lac. Au bord de l'eau, le paysage est impossible à dépeindre. La lumière du soir enveloppe la chaumière où le voyageur goûte son vin. La lune éclaire un petit pont sur lequel est assis un pêcheur. Les bambous qui entourent la ferme au toit de chaume descendent jusqu'à l'eau ». Autant de notations que nous retrouverons dans le lavis contemporain. — Autre esquisse, par Tai Fou-kou : « village sur le fleuve au crépuscule » : « Le flot, en se retirant, a laissé les bateaux de



FIG. 237. — Paysage style Song. Collection C. T. Loo.

pêche sur les pentes de la rive. Deux aigrettes blanches sont immobiles au bord de l'eau. Mais elles voient un passant, s'effraient, se lèvent, et pénètrent dans les roseaux en fleurs » : Du même une « nuit de lune en bateau » : « Tout le bateau est inondé de clarté par la lune qui luit, pure, dans le vide immense. Sur l'eau verdâtre, pas une ride, au souffle apaisé de la nuit... Mon âme, dans un rêve, voltige çà et là, au bruit des avirons. La froide clarté des constellations tombe dans le jade vert des eaux. Les cris mélancoliques des cigognes et des oies sauvages sont apportés par la brise qui vient des passes de Hong-liao. Quelques points de feu, lanternes de pêcheurs, longent la rive sans âge. Puis le bateau s'arrête près d'un pont en ruines, sous les arbres d'où tombent des gouttes de rosée (Cf. fig. 234).

C'est encore le même poète qui reprendra le vieux thème T'ang de la visite au monastère désert : « Dans un pays abandonné, où les hommes viennent rarement, dans la montagne où les eaux froides étaient en train de se congeler, le son d'une cloche m'a guidé vers un monastère. Je n'ai rencontré aucun prêtre. Sur les fossés éboulés s'étendaient les branches des grands arbres. Aux toitures en ruines s'accrochait une vigne-vierge d'un grand âge ». Dans les mêmes notes d'un impressionnisme frissonnant, Song Pai-jen au XIII^e siècle nous chantera le Chant du pêcheur, plein de tableautins exquis : « Ma petite barque rivalise avec l'oie sauvage. Elle plonge sans crainte, au cœur des vagues. Mon manteau de roseaux et mon chapeau de bambou tressé défient les averses sur le grand fleuve entouré des montagnes antiques. Je scande mon chant au rythme des avirons courts, en contemplant le feuillage empourpré de la forêt lointaine, devant le village sous la lune qui n'a pas encore sombré derrière l'horizon ». C'est d'ailleurs toute l'esthétique Song, autant que le philosophisme de l'époque, que Song Pai-jen a formulée pour nous : « Dans un pays désert, bâtir une terrasse où jouir de la pureté des soirs ; regarder la pluie qui voile le pied lourd des nuages, tandis que le corps léger des hirondelles est emporté par le vent » (Cf. fig. 240, 241).



Cliché Loo.

FIG. 238. — Paysage style Song. Ancienne collection C. T. Loo.



A cet impressionnisme intellectualiste il fallait en peinture un moyen d'expression propre. Ce fut le paysage monochrome à l'encre de Chine, le lavis. La couleur, telle que l'avaient aimée les T'ang, alourdit, fait réaliste. Le trait à l'encre de Chine s'enlève du même élan que la pensée, sans que rien le retienne, ligne simple et pure qui semble vider les formes de leur contenu matériel et en fait de pures idéautés. Le paysage de lavis Song a beau embrasser dans son ampleur les monts et les plaines, il flotte au-dessus du concret comme les constructions élevées au couchant par les assemblages de nuées. Et, pour éviter tout ce qui pourrait encore nous enchaîner à la matérialité des choses, le trait lui-même, bien souvent, n'achève pas le dessin commencé. Il laisse la pensée en suspens, sur un lointain seulement ébauché, sur une rive à peine esquissée. Art qui évoque plus qu'il ne dit. Peinture qui — réplique exacte de la poésie T'ang — n'a d'autre but que d'être un motif de méditation. Ce n'est pas le peintre ici qui fait le paysage, c'est chaque spectateur qui le compose avec les éléments que le peintre lui a fournis.

L'emploi du lavis pour le paysage entraîne une autre invention technique, celle de la perspective aérienne. La couleur n'étant plus là pour traduire la différence des plans et une partie du tableau ne représentant d'ailleurs rien d'autre que l'espace, comment rendre cette impression d'espace qui est l'âme même du paysage ? Les maîtres du lavis s'aperçurent que, dans la nature, l'interposition des couches d'air efface les teintes, rend les formes indistinctes. Ils marquèrent l'éloignement des plans par une savante dégradation de tons, faisant flotter une écharpe de buées sur les eaux et les vallées ou noyant les cimes et les lointains dans le brouillard. Lorsqu'un minimum de coloris était conservé, on recourait au *ts'ing liu*, dans lequel la perspective aérienne était exprimée par des valeurs vert malachite ou bleu lapis-lazuli pour les



FIG. 239. — Le sage dans la forêt, peinture Song. Collection Stoclet (Bruxelles).
Par la courtoisie de M. Stoclet.

premiers plans et les lointains. Ou bien on employait des couleurs pures pour les premiers plans, tandis que, pour les plans éloignés on mêlait les couleurs d'encre de Chine,



FIG. 240. — Paysage
par Souen Tchouen-sseu (Yuan).
Collection Iwasaki Koyata.
Par la courtoisie du Shimbishoin.

ce qui les assombrissait sans leur enlever leur transparence. Ce fut l'invention du clair-obscur, des demi-teintes (*hiuan*), et, pour tout dire, de l'impressionnisme, procédé dont les paysagistes chinois tirèrent des effets d'une prodigieuse maîtrise, car, souvent, sans que la ligne des lointains soit seulement indiquée, la brume qui noie les premiers plans suffit à faire naître la sensation d'espaces immenses, d'horizons sans limite. Selon la formule de Petrucci, « la brume prête une apparence magique à une impression de vide et d'immensité ».

Cette brume du lavis chinois confère à la face de la terre la même expression poignante, à la fois distante et pénétrante, qu'on voit aux visages humains dans certains portraits, en clair-obscur, de Rembrandt ou de Carrière, visages de pure intellectualité sous l'effacement et le recul des traits matériels.

— D'où la différence entre l'impressionnisme européen et l'impressionnisme du paysage

Song. L'impressionnisme européen, art d'esquisses volontairement hésitantes, de retouches infinitésimales, de com-

position, procède d'un sensualisme raffiné. Au contraire, le trait du lavis Song a beau s'estomper de brume, disparaître volontairement dès qu'il a conduit le lecteur sur le chemin du rêve, la main qui l'a tracé ne l'a pas moins exécuté d'un seul élan, et les effets de brume, loin de rompre ou d'atténuer la vision d'ensemble, ne font que la dégager puissamment. Aussi, tandis que notre impressionnisme est devenu purement analytique et individuel, l'impressionnisme Song reste avant tout synthétique, collectif, intellectuel.

Le seul défaut de cet art, c'est qu'il arrivera très vite, avec l'adresse chinoise, à se cristalliser en un certain nombre de formules toutes faites, grâce auxquelles l'élève fera automatiquement du pittoresque, du naturel et de la rêverie. On trouvera la liste de ces recettes dans la « *Révélation des secrets de la peinture* », mise sous le nom du peintre Wang Wei (1). Mais ce conventionnalisme destiné à fabriquer de l'inspiration ne fit réellement sentir ses effets qu'à l'époque Ming.

Des mêmes principes procède la peinture de portraits.

Du plus loin que nous puis-



Cliché Lanierpce.

FIG. 241. — Paysage Song ou Yuan.
Collection Ulrich Odin.
Par la courtoisie de M. Odin.

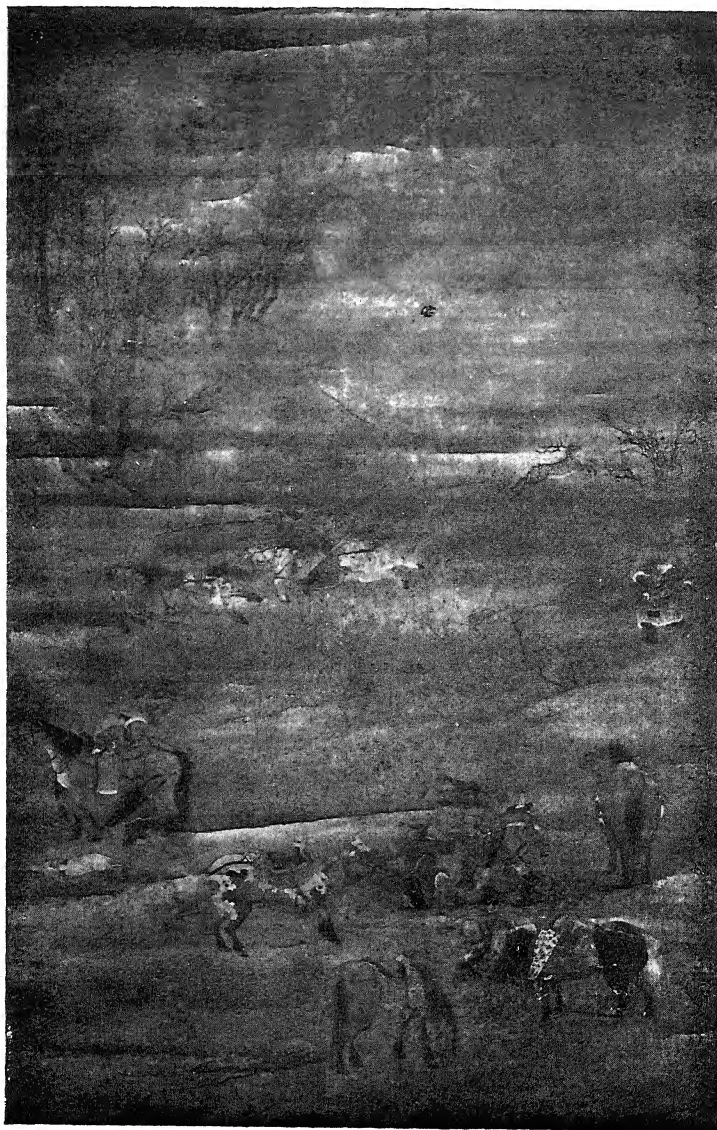
(1) Traduction de M. Elisséev, *Revue des Arts Asiatiques*, décembre 1927

sions remonter, nous devinons en Chine un art du portrait, commandé par des représentations funéraires ou, sur les èx-voto bouddhiques, par des images de donateurs : personnages historiques ou contemporains, dignitaires en représentation, femmes des hautes classes en costume de cérémonie. Les groupes de donateurs de Long-men, reliefs d'une apparence toute picturale (fig. 135-138), appartenaient déjà à cette catégorie, comme les donateurs de Touen-houang. Surtout le rouleau de Kou K'ai-tche, qu'il soit Six Dynasties ou T'ang, nous montre, par ses élégantes figures féminines, cette technique déjà parvenue à la pleine maîtrise de ses moyens, dans une œuvre raffinée, due à la main d'un véritable artiste.

Le portrait Song — qu'il s'agisse de personnages contemporains ou, plus souvent, de reconstitutions de personnalités religieuses ou historiques — est l'aboutissement de cette tradition. Le caractère commun qui le rattache au paysage de même époque, c'est qu'il est, comme celui-ci, essentiellement intellectualiste ou, mieux encore, animiste.

Le portrait — M. Elisséev nous le rappelait naguère (1) — avait en effet, en Chine comme dans l'ancienne Égypte, une fonction religieuse et sociale; il était primitivement lié au culte des ancêtres, car il devait transmettre l'esprit de l'ancêtre aux descendants, leur léguer son âme, son caractère, sa personnalité. Partant de ce point de vue, l'artiste cherchera avant tout à charger le portrait de virtualités mentales, à le transformer en véhicule de psychisme. Il fera pour cela une sélection des éléments que lui offre le réel, choisissant les traits essentiels du caractère et n'hésitant pas, dans ce but, à faire coexister des données en réalité successives. Le portrait Song sera donc simultanéiste, dans la mesure où il veut être, comme la personnalité qu'il entend résumer, synthétique. D'où la préférence pour la pose de trois-quarts qui permet de donner à la fois l'impression de face et l'impression de profil, un regard

(1) Conférence donnée au musée Guimet, le 19 décembre 1929.



Cliché Lanierpe.

FIG. 242. — Halte mongole. École de Tchao Mong-fou.
Collection Henri Rivière.

différent pour chacun des yeux et, en général, la juxtaposition, en une seule image, de plusieurs « aperçus » du même personnage, l'ensemble de ces aperçus constituant justement ce que nous appelons la personnalité.

Conçue sous cet angle, la figure humaine s'harmonisera sans effort avec le paysage Song parce qu'elle obéira aux mêmes lois que lui. Comme lui, elle se dégagera de tout réalisme et sera traitée en idéalité. Au même titre que lui, d'ailleurs, elle s'inspirera de la poésie T'ang et Song, car le sage, le moine ou le paysan qui rêve au premier plan du paysage en est comme l'incarnation psychique; ou plutôt le personnage et le paysage se présentent comme les deux versions d'une même donnée, tous deux étant, sous une forme anthropomorphisée ou sous une forme inorganique, l'expression d'une commune idéalité. Le même rêve illimité habite le regard du sage et hante la face de la terre, la même fougue emporte jusqu'au delà des nuées les lignes d'horizon et les pensées du moine en contemplation. La même violence animiste tord les troncs noueux des vieux arbres, et les membres ou les vêtements de la figure représentée. Figures et paysages ne sont ainsi qu'un symbole, une invitation à l'envol spirituel. Souvent d'ailleurs la figure en méditation, comme les lointains eux-mêmes, est à demi noyée par la brume qui gagne les premiers plans, et tout, personnages, monts et eaux, n'est plus qu'apparition de rêve. En contraste avec ces nébulosités, l'acuité, la puissance, la violence du dessin le plus chargé d'énergie qui fut jamais.



Cliché Lanique.

FIG. 243. — Groupe de cavaliers mongols. Détail de la figure 242.
Par la courtoisie de M. Henri Rivière.

La peinture Song.

Avant de parler des maîtres Song, il conviendrait de dire quelques mots des peintures attribuées à des maîtres T'ang, mais de facture visiblement Song ou Yuan. C'est ainsi que le Kôtô-in de Kyôto conserve sous le nom de Wou Tao-tseu deux paysages purement Song représentant l'un une cascade (fig. 227), l'autre un torrent dans un défilé de montagne, au pied de pics vertigineux, avec, au premier plan, des arbres au tronc tordu (1). Parmi les peintures bouddhiques on avait attribué au même artiste une représentation de Çâkyamuni, de Mañjuçrî et de Samantabhadra conservée au Tôfukuji de Kyôto, qui compte parmi les plus émouvantes figurations religieuses de l'Extrême-Orient et sur laquelle nous nous réservons de revenir à propos de la formation de la peinture japonaise (fig. 224-225) (2). A Wang Wei on avait également attribué, au Chishaku-in de Kyôto, une cascade d'une prodigieuse puissance (fig. 226) (3). Les critiques sont aujourd'hui unanimes pour rattacher ces chefs-d'œuvre à l'esthétique Song. Il en va de même, à la collection Eumorfopoulos, pour les deux buffles ramenés à l'étable, paysage jadis attribué à Han Houang, et pour ceux, également fort beaux, attribués à Li T'ang (4).

Nous rattacherons également à l'époque Song un lavis sur soie de la Freer Gallery de Washington, naguère attribué à Kou K'ai-tche et qui illustre un ancien poème sur les nymphes de la rivière Lo (5).

Les principaux peintres Song, traditionnellement cités,

(1) *Masterpieces selected from the fine arts of the Far East*, t. VIII, *Chinese paintings*, pl. 6-7.

(2) *Masterpieces*, VIII, pl. 2 à 5.

(3) *Ibid.*, pl. 8.

(4) *Eumorfopoulos collection, Catalogue of paintings*, nos 23 et 24, pl. XVII-XVIII.

(5) SIRÉN, *Peintures chinoises dans les collections américaines*, 1^{re} série, pl. 1-2.



Cliché Lanipee.

FIG. 244. — Le cheval échappé. Détail de la figure 242. Par la courtoisie de M. Henri Rivière.

sont Fan K'ouan, Tong Yuan, Kouo Hi, Tchao Ta-nien, Li Long-mien, Mi Fei et l'empereur Houei-tsong pour l'époque de K'ai-fong-fou (x^e et xi^e siècles); Ma Yuan, Ma Lin, Hia Kouei, Leang K'ai et Mou K'i pour l'époque de Hang-tcheou (xii^e et xiii^e siècles).

Il ne reste, semble-t-il, aucune peinture certaine de Fan K'ouan (990-1030). Nous savons seulement par les biographies chinoises que lui et Kouo Hi peignaient des effets de forêts en montagne, des impressions de neige, de vastes espaces noyés de brouillard. On attribue à Fan Kouan, d'après ces données, un lavis en forme d'écran du Museum of Fine Arts de Boston, représentant un paysage d'hiver, petite peinture de 0 m. 25 de large et cependant « immense » avec ses hauteurs couvertes de neige, ses arbres dénudés et tordus, et « cet air brumeux de l'hiver où les contours des montagnes lointaines sont presque perdus » (Sirén) (1). Le Museum of Fine Arts de Boston possède aussi un autre lavis en forme d'éventail qui a été attribué à Fan K'ouan, bien que de main différente. C'est encore un paysage d'hiver avec de grands arbres au dessin brutal et « dont les troncs dénudés poussent leurs puissantes racines parmi des rochers couverts de neige »; œuvre, quel qu'en soit l'auteur, « d'une hardiesse et d'une grandeur singulières » (2).

A Tong Yuan (fin du x^e siècle) le musée de Boston attribue un rouleau à couleurs légères intitulé « journée claire dans la vallée » (3), vaste panorama changeant et équilibré : « Nous traversons un large fleuve sur un bac, nous suivons la route qui serpente parmi les montagnes sur le promontoire; enfin un sentier de montagne mène au temple qu'on aperçoit au fond d'un ravin brumeux. La grandeur paisible de ce paysage est traduite avec une force et une concentration singulières. C'est, pour ainsi dire, une composition symphonique ou, si

(1) SIRÉN, *Peinture chinoise dans les collections américaines*, I, pl. 12.

(2) SIRÉN, *Ibid.*, pl. 17.

(3) SIRÉN, *Ibid.*, pl. 22.



Cliché Laniepce.

FIG. 245. — Cavalier mongol sanglant son cheval. Détail de la figure 242.
Par la courtoisie de M. Henri Rivière.

l'on veut, une description épique des monts et des fleuves » (Sirén).

Kouo Hi (c 1020-1090) voit son nom associé à un rouleau monochrome de 2 m. 06, à la Freer Gallery, « l'automne dans la vallée du fleuve Jaune ». Ici encore un vaste panorama avec les énormes rochers moussus dressés « en menhir » et les arbres dénudés aux recroquevillements « en crabe » qui caractérisent tout un côté de la peinture Song (1).

Tchao Ta-nien (v. 1080-1100) semblerait bien l'auteur d'un paysage d'automne et des corbeaux sur une forêt, en hiver, peintures appartenant, la première à M. Akaboshi Tetsuma de Tôkyô, la seconde à M. Hara Tomitarô de Yokohama (2). Il s'agit dans les deux cas de rivières en forêt, avec anses et criques pittoresques, mais sans excès d'habileté technique. Signalons le tournoiement des corbeaux en hiver, sur un paysage d'eau et de forêt noyée dans la brume, avec, isolé sur une berge, un saule pleureur dépouillé. Dans la manière de Tchao Ta-nien, bien qu'avec une sensibilité plus tendre et aussi plus superficielle, le musée de Boston possède, sur soie en forme d'éventail, un paysage d'automne, lavis et couleurs pâles : au fond d'une crique, au pied d'une colline dont le sommet s'imprécise, une maison dissimulée sous un écran de ramures dépouillées; valeurs atmosphériques rendues avec délicatesse (3). Dans la même manière encore, un paysage de la collection Eumorfopoulos avec un bouquet de saules près d'une rivière aux lents méandres, et de calmes montagnes au fond (4).

Li Long-mien ou Li Kong-lin (1040-1106) est un des maîtres les plus célèbres de la peinture Song. C'était un fervent bouddhiste qui « s'attachait à dégager l'esprit des apparences et, au delà du réel, voyait l'essence immatérielle

(1) SIRÉN, *Peinture chinoise dans les collections américaines*, I, 27-29

(2) *Masterpieces...*, VIII, pl. 26, 27.

(3) SIRÉN, *Peinture chinoise*, I, pl. 15.

(4) *Eumorfopoulos Collection, Catalogue of... painting*, n° 25, pl. XIX.



Cliché Lançette.

FIG. 246. — Cavalier mongol. Collection Henri Vever. Par la courtoisie de M. Vever.

qui anime le monde » (Petrucchi). Il renonça bientôt aux fonctions publiques pour aller peindre, au fond des montagnes du Ngan-houei, les visions mystiques qui hantaient son imagination. Citons parmi les œuvres qu'on lui attribue : à la collection du marquis Kuroda Naganari, *l'upāsaka Vimalakīrti* visité par Ānanda, figure d'une spiritualité digne de Memling (fig. 228) (1) ; à la Tōkyō Fine Arts School, des arhat présentant la même intellectualité surnaturelle (2). La Freer Gallery de Washington possède aussi deux rouleaux qui lui sont attribués. Le premier représente « des déités et fées dans un paysage imaginaire », vaste vision de rêve avec son palais irréel se dressant au milieu de pics d'un dessin si abrupt et si fantasmagorique qu'on dirait des édifices de nuées, avec l'élégance maniérée du bouquet de sapins qui couronne le premier plan et la délicatesse apaisée et presque puérile de la rivière qui serpente entre les berges calmes gardées par un saule pleureur (3). Toujours à la Freer Gallery, une peinture d'un style et peut-être d'un pinceau différents représentant une suite de palais et de cours, type de la « peinture d'arpentage », traité ici, dans le dessin des pavillons et des mille colonnes, avec la fine élégance des fonds de tableau préraphaélites (4). Ce n'est pas sans raison que Victor Goloubew a comparé le trait de Li Long-mien à celui des dessins de Botticelli (5) (fig. 229).

La Freer Gallery possède une soie attribuée à Mi Fei (1051-1107) ou à son école, paysage avec une rivière en forêt aux premiers plans et à l'horizon un moutonnement de cimes arrondies, le tout noyé de brumes qui montent des vallées et s'interposent entre les plans (6).

L'empereur Houei-tsong, qui régna de 1101 à 1125, fut,

(1) *Masterpieces*, VIII, pl. 25.

(2) *Ibid.*, pl. 23-24.

(3) SIRÉN, *Peintures...*, pl. 30-31.

(4) *Ibid.*, pl. 32-33.

(5) *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1914, p. 277.

(6) SIRÉN, *Peintures*, I, pl. 26.

en même temps qu'un peintre délicat, un collectionneur passionné. Esthète et archéologue, il réunit dans son palais de K'ai-fong-fou un véritable musée (où d'ailleurs les faux semblent avoir abondé). On lui attribue sans grande certitude plusieurs œuvres : à la collection du Kuonji, Minobu, province de Kai, un puissant paysage de tempête qui noie tout dès les seconds plans et ne laisse apparaître au premier plan que le tronc torturé d'un pin, avec, au bas, un voyageur cinglé par l'ouragan (1) (fig. 230) ; au Konchi-in de Kyôto une des plus larges compositions de la peinture Song : un poète, assis au pied d'un cèdre tordu, dans un décor de montagnes, contemple un paysage d'automne, fait de lointains et de brumes (reproduit dans mon *Histoire de l'Extrême-Orient*, I, planche XXII, page 390) ; et au même Konchi-in, un tableau de la même main avec un personnage debout contemplant les abîmes, au petit matin, en hiver, dans un paysage de rocs, de cascades et de buées (2). C'est à un tout autre style qu'appartient le rouleau en couleurs de 1 m. 45, aujourd'hui au musée de Boston et qui représente des dames occupées à apprêter la soie fraîchement tissée (3). De fait il s'agirait d'une simple copie faite par Houei-tsong d'après un original T'ang, ce qui expliquerait, malgré l'élégance de ce groupement féminin — « papillons exotiques et fleurs éclatantes » —, le caractère encore assez réaliste de l'œuvre (4).

Lorsque K'ai-fong, la capitale de l'empereur Houei-tsong, la ville-musée, eut été prise par les Tartares Kin et que lui-même eut été emmené prisonnier en Mandchourie (1125), le siège de l'école de peinture se transporta dans la Chine méridionale, à Hang-tcheou, la nouvelle capitale Song.

(1) *Masterpieces*, I, pl. 28.

(2) *Ibid.*, pl. 30.

(3) SIREN, *Peintures*, pl. 5-8.

(4) Comparez ce réalisme encore T'ang à l'élégance plus discrète, déjà presque Ming, des « dames de la cour faisant de la broderie » par Liéou Song-nien, des Song de Hang-tcheou, à la collection Kuroda Naganari (*Masterpieces*..., VIII, pl. 54).

Parmi les maîtres de « l'École de Hang-tcheou » Ma Yuan (1190-1224) fut à coup sûr un des plus grands paysagistes de l'Extrême-Orient. Les critiques d'art postérieurs remarquaient qu'il avait su joindre à la violence et à la puissance majestueuse de l'art T'ang la réserve, le sentiment d'évocation et de mystère de l'esthétique Song. Ses thèmes et sa manière ont inspiré non seulement l'art chinois ultérieur mais même l'école japonaise de Kano : villas en hiver sous les pins ou sous les bambous, groupe de cèdres ou de cyprès perdus sur quelque rocher abrupt, effets de brume noyant les plaines de novembre, arbres solitaires, tordus par le vent dans la campagne dénudée. La collection du comte Sakai Tadamichi à Tôkyô possède, attribué à lui, un paysage d'hiver dans cette facture, lavis sur soie légèrement rehaussé (1) (fig. 231) ; la solidité de construction des plans, la puissance sculpturale de l'arbre dénudé qui se dresse à gauche définissent bien, en tous cas, le style de Ma Yuan. A la collection du baron Iwasaki Koyata, un paysage de pluie : au premier plan barque amarrée, rochers et grands arbres, puis interposition de brume et enfin, à l'arrière plan, pics estompés (2). A la collection du comte Tanaka Mitsuoki, un homme et un enfant sous un pin (3). A la collection du marquis Kuroda Naganari, un poète, sous un pin en surplomb au flanc de la montagne, regarde la lune monter dans le ciel : une des « élévations poétiques » les plus pures de l'esthétique chinoise (4). A la collection Inouyé Kaoru, un pêcheur solitaire tendant sa ligne dans sa barque, sur un lac, l'hiver : la barque perdue au milieu du lac sans rivage visible ; rien que l'eau immobile, et l'homme attentif à sa besogne ; une des œuvres les plus poignantes de la peinture de tous les temps (5). Les peintures du musée de Boston attribuées au même peintre

(1) Otto KUMMEL, *L'Art de l'Extrême-Orient*, pl. 80.

(2) *Masterpieces*, I, pl. 42.

(3) *Ibid.*, pl. 43.

(4) *Ibid.*, pl. 44.

(5) *Ibid.*, pl. 45.



FIG. 247. — Les chevaux à la rivière. Musée Guimet.

sont loin d'avoir le caractère des œuvres des collections japonaises. Il y a cependant beaucoup de force encore et de la largeur dans un de ces paysages : saules pleureurs très fuselés et presque entièrement dépouillés au premier plan, montagnes dans le fond; au milieu une nappe d'eau avec un pont, sur l'autre rive un hameau (1). Au style des Ma, sinon à Ma Yuan lui-même, se rattache aussi, à la Freer Gallery, une mesure, « retraite du sage dans la montagne, sous les pins, au bord d'un torrent »; mais l'énergie du pinceau de Ma Yuan, dans l'affirmation impérieuse de la personnalité des pins et dans l'apparition soudaine et quasi fantomatique des montagnes, dégénère presque ici en brutalité (2).

Ma Lin, fils de Ma Yuan, hérita de sa vigueur. Une des peintures du musée Guimet lui avait été attribuée. Elle représente les génies se réunissant au-dessus de la mer, romantique évocation d'une demeure de rêve surgie au milieu des rochers abrupts et dont la haute terrasse domine un brumeux paysage d'océan et de récifs traversé par des oiseaux (fig. 232). On a également attribué à Ma Lin la cascade de la collection Okamoto à Tôkyô, remarquable par l'arbre tordu qui a poussé à mi-flanc de montagne, tout contre la chute d'eau, et par le petit personnage qui rêve assis sur un rocher, au bas de la cascade, au premier plan (3). Attribué à Ma Lin encore l'admirable paysage d'été de la collection Inouyé, à Tôkyô, représentant une berge boisée, entourée d'une immense étendue d'eau où, au loin, se perd une barque (4) (marine analogue attribuée au même peintre, à l'ancienne collection Petrucci). A la manière de Ma Lin

(1) SIRÉN, *Peintures*, pl. 41.

(2) SIRÉN, pl. 48. D'avantage dans la manière habituelle des Ma l'« écran » de la collection Eumorfopoulos avec un sage méditant devant une trouée de paysage, à l'abri d'un rocher au flanc duquel se hasarde dans le vide le tronc d'arbre en zigzag cher à cette école (*Eumorfopoulos Collection, Chinese... paintings*, n° 18, pl. XII).

(3) GROSSE, *Le Lavis*, pl. 17.

(4) *Ibid.*, pl. 16.

un paysage de Boston, avec de grands arbres au bord de l'eau, coupés à mi-hauteur par des écharpes de buée (1). Enfin la collection Eumorfopoulos possède, attribuée à Ma Yuan, à son frère aîné Ma Kouei ou à quelque autre membre de la famille Ma, une impression de soir, toute en tons brunis, qui est un pur chef-d'œuvre : au premier plan un fleuve sur



Cliché C. T. Loo.

FIG. 248. — Cavalier tartare. Collection H. Griggs.

lequel glisse une barque avec un batelier et un poète en

(1) SIRÉN, *Peintures chinoises*, 3^e livraison, pl. 87.

contemplation; la brume du soir empêche de distinguer le point où cesse l'eau et où, avec la rive, commence la montagne prochaine, qui cache presque le ciel; la montagne se remplit d'ombre, tandis que la rivière est encore baignée de la lueur posthume du couchant. Heure de soir, de silence et de rêve (cf. fig. 233).

Hia Kouei (v. 1180-1234) fut un des peintres officiels de l'empereur Ning-tsong. Les œuvres qui lui sont attribuées sont assez abondamment représentées dans les collections japonaises. Les critiques chinois se plaisent à opposer sa délicatesse à la rudesse de Ma Yuan. De fait dans la romantique tempête d'automne, en montagne, de la collection Kawasaki Shôzô, à Kobé (1), malgré la violence de l'ouragan qui fait ployer les arbres échevelés et s'envoler leurs feuilles vers le torrent, le coup de pinceau se distingue à première vue de la facture des Ma. Chez ceux-ci le tronc de l'arbre, avec ses cagnosités, son élan ou ses solutions de continuité en zigzag, était comme sculpté en relief, tant la vigueur accusée du dessin donnait l'impression d'une plume de métal. Il n'était pas une aiguille de pin qui ne se détachât. Au contraire, dès la première œuvre de Hia Kouei, les troncs d'arbre, malgré leurs coudes, sont dessinés d'un trait lisse et large qui donne toute l'impression de l'épaisseur du pinceau. Dans la ramure apparaît, au lieu du dessin méticuleux de la feuille, le procédé de la tache d'encre étendue d'eau qu'il reste seulement à broser ensuite. Pour les habitations, c'est le même coup de pinceau appuyé, sans souci du linéarisme préraphaélite que nous avons noté particulièrement chez Li Long-mien.

Nous reproduisons ici une autre œuvre de Hia Kouei qui donne bien sa manière (fig. 234) (2). C'est une marine, baie ou rivière, avec une barque amarrée derrière une pointe de terre. Quelques herbes d'eau sur la droite, quelques arbres

(1) *Masterpieces*, t. VIII, pl. 55.

(2) Collection du baron Iwasaki Koyata à Tôkyô, *Masterpieces*, VIII, pl. 56.



FIG. 249. — Cavalier tartare. Collection Langweil.
Par la courtoisie de M^{me} Langweil.

traités « par tache et petits coups de pinceau », suivant le procédé de l'artiste; au fond l'entrevision d'un horizon de montagnes. Maîtrise absolue de la technique. Impression de largeur dans les étendues d'eau, l'envol de la chaîne lointaine; eau et lumière fondues ensemble, en contraste avec les « crayonnages » des premiers plans.

Cette manière de traiter les feuilles des arbres par tache d'encre et bavures du pinceau est encore plus accusée dans un paysage de la collection Kuroda Naganari, représentant la maison de retraite du sage perdue dans un bosquet, au pied de la montagne, sur les bords de la rivière (1). Le paysage ici est nettement « crayonné », en opposition au graphisme antérieur. Cette manière ne triomphe pas seulement dans les grandes œuvres appuyées, mais aussi dans les effets de charme et de grâce comme dans une peinture de la collection Akaboshi Tetsuma, à Tôkyô, représentant un fleuve vu d'aval en amont, parmi ses lacets, avec l'arrivée chantante et claire des eaux, et, au premier plan, un voyageur assis sur un tertre, qui goûte la fraîcheur aérienne de ce paysage sous un arbre noueux aux torsions romantiques (2). Même clarté dans une immense marine de la collection Gejô Masao à Tôkyô (3), déroulant comme un vivant panorama une côte de criques, de langues de terre et de promontoires, avec des villages de pêcheurs blottis dans les arbres et, çà et là, des bateaux à l'amarre. En contraste avec cette œuvre d'eau et de lumière, les paysages du comte Mayeda Toshitomo dressent de prodigieuses personnalités d'arbres romantiques, lutteurs et dominateurs, montant droit vers le ciel malgré les résistances attestées par les torsions, les déviations et les cagnures, arbres dont les branches sont des gestes d'appel, d'effort et de victoire, et qui règnent de haut, non seulement

(1) *Masterpieces*, VIII, pl. 57.

(2) *Ibid.*, pl. 59.

(3) *Ibid.*, pl. 60.

sur les infimes habitations humaines, mais sur tout le paysage (1).

Les collections américaines possèdent plusieurs peintures de ce style qui sont en conséquence attribuées à Hia Kouei. Au musée de Boston, sur une soie « en éventail », une rivière où glisse une barque, avec, au fond, des croupes de montagnes estompées, et, au premier plan, l'arbre romantique, battu des vents, l'arbre de Hia Kouei — ou de Verhaeren (2). Plus romantique encore, au même musée, un kakemono avec ces mêmes arbres au premier plan, puis les bords d'une rivière où sont étendus des filets de pêcheur et un lointain de grandes montagnes abruptes (3). Le traitement du feuillage, en petites touches et en tache d'encre, l'aspect fantomatique des montagnes qui ne sont que des silhouettes d'ombre, tout ce jeu de masses sombres qui finit par supprimer l'impression aérienne, la sensation d'espace du lavis Song, dénoncent justement à M. Sirén une imitation déjà décadente.

Cependant, si Hia Kouei égale avec des moyens tout différents la puissance de Ma Yuan, il sait aussi nous donner des tableautins charmants, comme dans un paysage d'hiver, souvent reproduit de la collection Shimitsu, à Kyôto (4) (fig. 234 *bis*) : tassées frileusement au fond d'une vallée, au bord d'une eau indistincte, entre deux grands arbres dépouillés dont les ramilles dénudées s'enlèvent en noir sur le fond blanc, quelques huttes couvertes de neige. Un cadre de montagnes toutes blanches. Impression d'intimité.

Un contemporain de Hia Kouei fut Lieou Song-nien (v. 1170-1230) à qui sont attribués les beaux paysages de la collection Eumorphopoulos avec des croupes de montagnes

(1) *Masterpieces*, VIII, pl. 62-64.

(2) SIRÉN, *Peintures chinoises dans les musées américains*, pl. 14.

(3) SIRÉN, pl. 54.

(4) GROSSE, *Le Lavis*, pl. 10.

ravinées et « parcheminées », si caractéristiques de toute une école (1).

L'école de Leang K'ai (première moitié du XIII^e siècle) est abondamment représentée dans les collections japonaises. Une partie de ces œuvres est formée par des paysages d'eaux ou de neige, un peu dans la manière de Hia Kouei, mais un Hia Kouei simplifié; tel est le cas pour le paysage de neige de la collection Sakai Tadamichi (2), paysage dont on peut dire qu'il est fait avec rien : au premier plan un rocher surplombant l'eau et habité par trois troncs d'arbre dépouillés et comme prostrés. A gauche une hauteur couverte de neige qui se perd tout de suite. D'autres montagnes neigeuses presque invisibles au fond. Dans l'intervalle, toute la brume. Même caractère dans la peinture de la collection Akaboshi Tetsuma avec ses deux minuscules cavaliers perdus parmi les énormes montagnes toutes blanches (3). En même temps Leang K'ai excelle dans les portraits d'ermites ou de poètes (Li T'ai-po, Han-chan, les six patriarches Zen) traités à grands coups de pinceau, dans une manière synthétique et pleine d'humour qu'on imitera dans toute la peinture sino-japonaise postérieure, jusque chez Hokusai. Quand cette veine réaliste et presque caricaturale s'allie en lui au sens du paysage, on a des œuvres prodigieuses comme le personnage assis sous une branche de pin, devant une immensité indéterminée, de la collection Magoshi Kyôhei, à Tôkyô (4) Le chef-d'œuvre de Leang K'ai est en ce genre un Çâkyamuni en ascète, debout, méditant, appuyé sur un bâton, près d'un torrent, dans un étrange paysage de montagnes abruptes, de la collection du comte Sakai Tadamichi (5) (reproduit dans mon *Histoire de l'Extrême-Orient*, I, planche XXIV, page 396). L'intensité de la pensée et, si l'on peut dire, la

(1) *Eumorfopoulos Collection*,... *Paintings*, p. 27, pl. XX.

(2) *Masterpieces*..., t. IX, pl. 73.

(3) *Ibid.*, pl. 74.

(4) *Ibid.*, pl. 69.

(5) *Ibid.*, pl. 70.



FIG. 250. — L'ermite Han-chan, peinture attribuée à Yen Houei.
Collection Kawasaki (Osaka).
Par la courtoisie du Shimbishoin.

violence de la méditation sont exprimées avec une sorte d'âpre spiritualité dans ce visage hirsute, presque sauvage. Cette violence intérieure, autant que le vent qui souffle dans cette gorge de montagne, anime les plis étranges du maigre vêtement, et trouve sa réplique dans les branchages tordus, semblables à des bêtes monstrueuses, qui rampent et se convulsent aux pieds de l'ascète.

Mou K'i, qui devait peindre vers 1250, est le dernier des grands artistes Song. On lui doit des visions surhumaines, dans le domaine de l'animalité fabuleuse ou du divin. C'est déjà un âpre morceau, que la branche du Daitokuji de Kyôto, malgré le singe qui y est juché et dont la présence ne fait que mieux nous transporter à la cime de la forêt, au-dessus du paysage aussitôt imaginé (1). Avec le dragon et avec le tigre du même temple nous voici dans la pleine manière de Mou K'i. Le dragon sera pour nous un précieux rappel. Au début de cette étude nous avons vu la face de mystère et de terreur du *t'ao-t'ie* hanter sans cesse l'imagination chinoise. Au terme d'une longue évolution, quand l'art est en possession d'une technique raffinée, c'est encore cette même face d'énigme et d'angoisse qui nous apparaît dans l'œuvre du plus romantique des peintres chinois. Nous la devinions au fond du paysage; la voici qui dans le clair-obscur d'une nuée d'orage se révèle à nous avec son mufler d'épouvante, ses longues tentacules de crustacé, ses cornes de démon et ses yeux fulgurants dont le regard a la lueur blafarde de l'éclair. Toute la menace indéterminée de l'inconnaissable se ramasse soudain dans ce masque bestial et divin, et c'est l'âme chinoise qui, depuis les Tcheou jusqu'aux Song, nous dit ici sa continuité (2). De même c'est une force surhumaine, une puissance surnaturelle qui dresse le tigre du Daitokuji. Car sa farouche attitude et la beauté de son traitement ne sont que pour mieux faire res-

(1) *Masterpieces*, IX, pl. 85.

(2) *Ibid.*, pl. 90.

sortir la face où reparaît soudain l'effroi des vieilles mythologies (1).

Mais Mou K'i n'a pas magnifié seulement les plus anciennes croyances pré-confucéennes de la race. Nous lui devons aussi, à la veille de la conquête mongole, les plus hautes images du bouddhisme chinois, comme si l'antique culture, avant de disparaître, avait voulu faire exprimer toute son âme par un de ses plus profonds génies. La puissance farouche et presque sauvage qui s'exprimait dans son dragon et dans son tigre, la voici mise au service de la spiritualité mahâyânique dans l'*arhat* Vanavâsi de la collection Iwasaki Koyata. Apparition inoubliable en effet que celle de l'ascète ravi en contemplation, avec, comme siège, le corps enroulé du serpent divin, au-dessus d'un prodigieux et romantique paysage de brumes et de précipices. Le visage du saint, à la fois farouche et extasié, terrible et illuminé d'une infinie douceur, est d'une grandeur digne de Michel-Ange (reproduit dans mon *Histoire de l'Extrême-Orient*, I, planche XXV, page 398).

Et quand le Bouddhisme achève d'apaiser l'âme tumultueuse de Mou K'i, on a la Kouan-yin du Daitokuji, blanche



FIG. 251. — Portrait d'ermite attribué à Yen Houei. Chionji de Kyôto.
Par la courtoisie du Shimbishoin.

(1) *Masterpieces*, IX, pl. 91.

et majestueuse apparition, à l'expression méditative, à la fois douce et grave, assise, semble-t-il, au seuil d'une caverne rocheuse, avec un torrent à ses pieds et des buées autour d'elle (fig. 235) (1).

Enfin, comme, par delà le taoïsme et le bouddhisme, tout l'élan spirituel des philosophes Song avait fini par se concentrer dans le naturisme puissant de Tchou Hi et du Jou-kiao, c'est aussi cet élan vers la nature tout entière, conçue comme l'âme même des choses, que nous peindra Mou K'i. Parmi les paysages de la peinture Song, je n'en connais pas de plus métaphysique et de plus transcendant que celui du comte Matsudaira Naosuké, représentant le retour des jonques à un hameau de pêcheurs sur le lac Tong-t'ing (2) (reproduit dans mon *Histoire de l'Extrême-Orient*, I, planche XXVI, page 400). Les barques, on les distingue à peine, tant tout le paysage est fait d'eau, d'air brumeux, d'espace et de lointain; et le hameau lui-même se tapit et s'estompe dans son bouquet d'arbres en angle du rouleau, tant l'homme et ses œuvres se fondent ici dans l'immensité. La force de l'âme chinoise, avant de périr, a embrassé l'univers.

* * *

Pour en finir avec l'époque Song, il resterait à parler de la céramique. Et il est certain que celle-ci est solidaire de toute l'esthétique du temps, car cette intellectualisation de l'art qui marque les temps Song, nous la retrouvons dans la porcelaine. Qu'est-ce en effet qu'un beau céladon ou qu'un clair de lune, sinon de la matière spiritualisée?

Et cependant la passion pour la céramique marque un changement dans les facultés de l'âme chinoise. La peinture Song, c'était encore l'énergie chinoise, la prodigieuse énergie créatrice des anciens jours, trouvant dans son intellectuali-

(1) *Masterpieces*, IX, pl. 84.

(2) *Ibid.*, pl. 94.

sation, à l'heure où on la croyait morte, un moyen inattendu de renouvellement. Avec la céramique il n'en est plus de même. Certes, comme nous venons de le dire, elle aussi participe à l'intellectualisation générale des valeurs. Mais avec la phase céramique, l'intellectualité se sensualise. Volupté intellectuelle sans doute, mais cessation de l'âpre effort de jadis, dilettantisme et jeu. Un vase Song, avec ses lèvres en lèvres de femme, avec ses hanches si douces, avec le galbe exquis de sa gorge, est plus œuvre de chair que toutes les yakshini de l'Inde tropicale, parce que d'une volupté plus raffinée. Son culte signifie que la grande Chine, créatrice inépuisable pendant vingt siècles, est lasse d'enfanter. Aussi, pour juger sans injustice de la céramique Song, convient-il d'en parler en préface à l'histoire de la Chine des Ming et des Ts'ing, qui n'aura que bien peu de rapports avec les époques révolues. Nous le ferons au chapitre suivant.

Au contraire la peinture Yuan sera mentionnée ici, car son histoire complète celle de la peinture Song.



Cliché Lanierpe.

FIG. 252. — Le Gana-sennin, peinture Yuan ou Ming.

Collection de M. Ulrich Odier.

L'esthétique Yuan.

Au ^{xiii}^e siècle, la Chine fut soumise par les Mongols gengiskhanides. En 1211 les Mongols entreprirent la conquête du royaume Kin de la Chine du Nord; elle était achevée en 1234. De même, de 1234 à 1279, ils firent la conquête méthodique de l'État Song de la Chine méridionale. De 1279 à 1351 ils restèrent maîtres de l'empire chinois ainsi unifié par eux. Leur empereur Kubilai (1259-1294), tout en prétendant, comme grand-khan mongol, à la suzeraineté des territoires conquis en Asie centrale, en Perse et en Russie par les Gengiskhanides, n'eut en Chine même d'autre ambition que de fonder une nouvelle maison impériale, héritière des vieilles dynasties nationales. Ce fut la dynastie Yuan (1279-1369).

L'art des Yuan s'attache donc à continuer en tout la tradition des Song. Certains paysages, traités dans la manière de Ma Yuan ou dans celle de Hia Kouei, peuvent indistinctement être classés Song ou Yuan. Et cependant il était impossible que la conquête mongole n'eût pas, comme tous les grands bouleversements de l'histoire chinoise, sa répercussion dans le domaine de l'art. Un peuple ne peut être entraîné dans un tourbillon pareil à l'épopée gengiskhanide et à la création de l'empire universel de Kubilai sans que nous en retrouvions la trace dans ses œuvres. De fait l'épopée mongole allait ramener pour un temps en Chine l'art réaliste, à thèmes animaliers et militaires, de l'épopée T'ang.

Ce retour au réalisme s'incarne pour la peinture dans l'école des Tchao, fondée par Tchao Mong-fou (1254-1322).

Tchao Mong-fou était bien fait pour personnifier une époque aussi complexe. Prince de la famille Song, il se rallia en 1286 au régime mongol et devint bientôt l'artiste favori de Kubilai et de son successeur Timur. Dans la technique de son école nous voyons de même se concilier deux tendances : le sens du paysage qui continue à être traité à la manière



FIG. 253. — « L'extase », peinture de style Yuan.
Don de M. Sirén au Musée Guimet.

Song (fig. 240, 241), et le réalisme animalier et militaire de l'épopée mongole (fig. 242-249).

Comme il arrive toujours en pareil cas, la renaissance du réalisme animalier — ce style « Néo-T'ang » qui caractérise le Yuan — bénéficie des acquisitions de la période intermédiaire, de toute la science de dessin de l'école des Ma. Sous cette double inspiration les chevaux de l'école de Tchao Mong-fou sont admirables de vigueur, de robustesse et de mouvement. Le même réalisme se marque dans les portraits de cavaliers, car les Tchao ne sont pas seulement de puissants animaliers, ce sont aussi de merveilleux peintres d'histoire. Ces descendants des empereurs Song ont su sortir de la rêverie impressionniste de l'école de Hang-tcheou pour se faire les observateurs des événements extraordinaires qui bouleversaient le monde. Contemporains de Kubilai et de Timur-khan, ils font revivre pour nous tous les héros de la conquête tartare, Mongols du Gobi, Chinois du Nord mâtinés de K'i-tan ou de Kin, Turcs de Kashgarie, Tangut du Si-hia, chacun avec son type ethnique et son costume national, les uns montés sur le petit cheval tartare de Mongolie, les autres sur les grands chevaux de Transoxiane. On ne saurait rêver de documents ethnographiques et historiques plus précis que les représentations de cette cavalerie mongole qui a conquis le monde. Quel texte vaut, pour nous éclairer sur cette grande époque, les scènes du rouleau de la collection Henri Rivière que nous reproduisons ici — les cavaliers à la halte, le cavalier sanglant son cheval, le cavalier poursuivant au lasso son cheval échappé? (fig. 242-245).

Les œuvres de l'école ou de la manière de Tchao Mong-fou — scènes militaires ou scènes de chasse — sont aujourd'hui assez nombreuses dans nos collections, qu'elles soient du maître lui-même, de son fils Tchao Yong, d'élèves ou simplement d'imitateurs un peu plus tardifs. Le musée Guimet possède dans ce genre une petite peinture avec quatre chevaux au vert, dont l'un se roulant sur l'herbe en un mouvement bien observé (cf. 247); la collection Petrucci avait des

chevaux paissant et un cavalier lavant les jambes de son cheval (1); la collection Doucet un cavalier tartare rentrant de la chasse sur un poney de Mandchourie (2), la collection Bushell un chasseur tangut ramenant un cerf tué (3); la collection A. Kahn possède un cheval échappé poursuivi au lasso par un cavalier, qui est comme la réplique d'un des groupes du rouleau H. Rivière (4). La manière de Tchao Mong-fou est encore représentée au musée de Boston par deux cavaliers près d'un arbre (5), à la Freer Gallery par



FIG. 254. — Fresque chinoise. Collection Eumorfopoulos.
Par la courtoisie de Sir George Eumorfopoulos.

(1) PETRUCCI, *Tchao Mong-fou*, Revue de l'art ancien et moderne, septembre 1913, p. 173, 184.

(2) CHAVANNES et PETRUCCI, *La Peinture chinoise au musée Cernuschi*, pl. XXI.

(3) BUSHELL, *L'Art chinois*, trad. d'Ardenne de Tizac, pl. 233, 313.

(4) PETRUCCI, article sur *Tchao Mong-fou*, p. 175.

(5) SIRÉN, *Peinture chinoise*, fasc. 4, pl. 124.

huit chevaux dont un monté (1) et un cheval rétif tenu par un mongol (2), etc.

Le même génie animalier se manifeste dans plusieurs peintures en couleur de la collection Eumorfopoulos, comme les chevaux mangeant, avec palefreniers, attribués à Jen Jen-fa, le « cheval conduit par la bride » attribué à Tchao Mong-fou, et les cavaliers se retournant pour inspecter un arbre, attribués à K'ien Hiuan (3).

La dynastie mongole, en plus de son caractère guerrier, se signala par sa piété bouddhique et la faveur qu'elle accorda aux bonzes. La peinture religieuse fut en grand honneur pendant sa domination. Un des artistes préférés de la Cour Yuan fut Yen Houei (xv^e siècle) qui peignit des ermites et des arhat dans lesquels on retrouve presque la fougue mystique de Mou K'i, avec, en plus, une note de psychologie malicieuse. Citons parmi les œuvres qui lui sont attribuées les ermites Han-chan et Che-te riant, pleins de malice monastique, de la collection Kawasaki Shôzô à Kobé (fig. 250) (4) —, les ermites Ha-ma et Tekouai du Chionji de Kyôto, l'un émettant de son souffle un petit génie (geste, si expressif, de la main ouverte qui accompagne l'émission, regard d'une puissance impressionnante chez le magicien); l'autre ermite, assis dans un sous-bois, tenant des fleurs à la main, les yeux pleins de rêve et de force magique, avec, accroché à son épaule, son crapaud familial qui lui caresse les cheveux (5) (fig. 251; cf. aussi fig. 252); et enfin à la collection du comte Tanaka Mitsuaki un autre ermite debout, les vêtements agités par le vent, les mains croisées dans une attitude d'attention passionnée, les yeux presque exorbités, au regard d'une intensité terrible dans l'exercice de la concentration mentale (6).

(1) SIRÉN, *Peinture chinoise*, fasc. 4, pl. 126-127.

(2) *Ibid.*, fasc. 3, pl. 120.

(3) *Eumorfopoulos Collection...*, *paintings*, nos 30, 31, 65.

(4) *Masterpieces*, IX, pl. 118-119.

(5) *Ibid.*, pl. 114-117

(6) *Ibid.*, pl. 120.

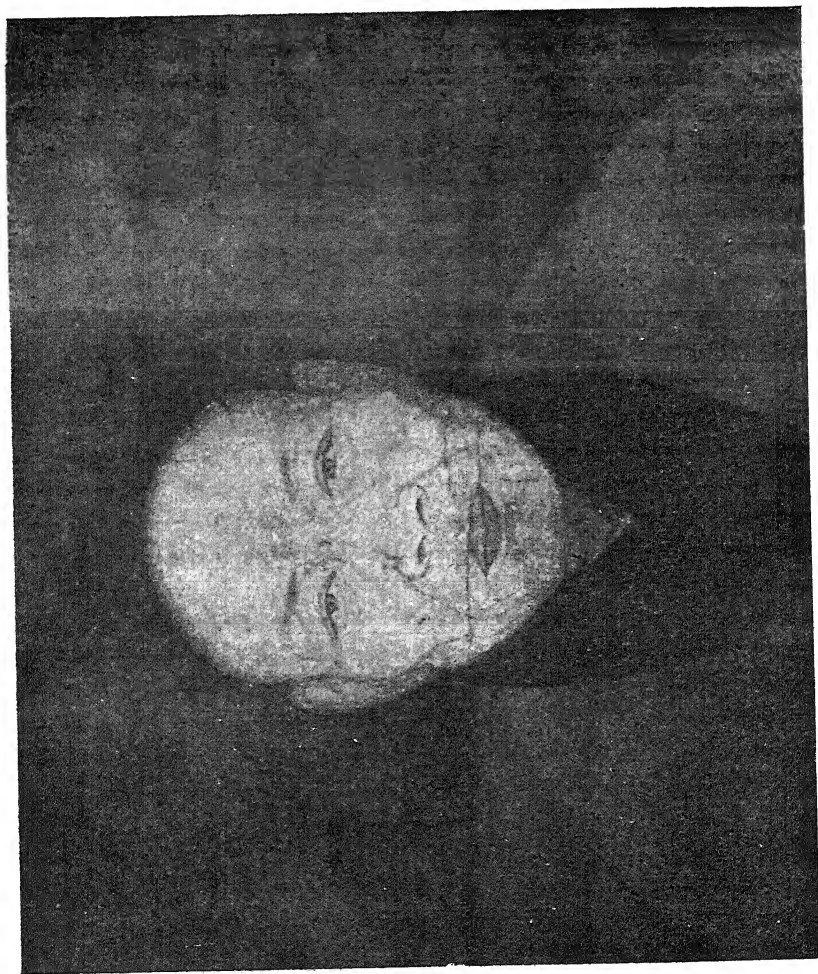


FIG. 255. — Tête de prêtre. Collection Henri Rivière. Par la courtoisie de M. Henri Rivière.

Bien que plus effacé, le moine dhyâniste en méditation du musée de Boston est également d'une remarquable puissance dans son exécution fougueuse (1). Une belle peinture en couleurs vives du musée Guimet, don de M. Oswald Sirén, représentant un ascète ravi en extase au milieu des nuées et y entrant en communication avec le dragon, appartient à la même école (fig. 253).

Ce réveil bouddhique qui, comme le réveil du réalisme, caractérise l'époque Yuan a inspiré plusieurs séries de fresques, les unes provenant du Ts'ing-leang-sseu au nord de Tchengting au Tche-li, les autres attribuées au Yue-chan-tong au Chan-si, d'autres sans doute de sites voisins, la plupart passées à la collection de M. Eumorfopoulos (2), (fig. 254), quelques fragments acquis par M. Robert Gérard. Ces fresques avaient d'abord été attribuées à l'époque T'ang. Comme l'a établi M. Pelliot en les comparant aux fresques de Touen-houang (3), il s'agit ici d'œuvres dont aucune ne doit être antérieure au xv^e siècle, c'est-à-dire, à notre sens, de peintures de caractère Yuan légèrement attardées dans le début des Ming. Mais la méprise commise d'abord n'en est pas moins suggestive. Elle atteste bien, pour la grande peinture religieuse comme tout à l'heure pour le réalisme animalier, la renaissance T'ang qui caractérise en Chine l'époque mongole.

D'un caractère assez différent, avec moins de réminiscences médiévales, mais plus d'intimité et de grâce féminine sont, dans leur noble ordonnance, les très belles fresques spécifiquement Ming des collections de Billy et Cosme.

(1) SIRÉN, *Peinture...*, fasc. 3, pl. 117.

(2) *The George Eumorfopoulos Collection ; Catalogue of the Chinese frescoes by Laurence Binyon*, Londres 1927.

(3) M. PELLIOU, *Les fresques de Touen-houang et les fresques de M. Eumorfopoulos*, *Revue des Arts Asiatiques*, V^e année, n^o IV.

CHAPITRE IV

DILETTANTISME ET ACADÉMISME

Caractères de l'époque Ming.

En 1351, la Chine méridionale commença à se révolter contre la domination mongole. En 1368, les Mongols étaient chassés de Pékin et la dynastie indigène des Ming, qui avait dirigé le mouvement de libération nationale, montait sur le trône impérial qu'elle devait conserver jusqu'en 1644.

Après le bouleversement de la conquête mongole, l'époque Ming se présente donc comme une restauration générale des valeurs indigènes. Restauration d'autant plus systématique que la conquête mongole avait été plus totale : car si la Chine, au cours de sa longue histoire, avait été bien souvent envahie et partiellement conquise par des hordes tartares, les Mongols gengiskhanides les premiers l'avaient entièrement subjuguée ; de plus, en l'englobant dans un empire mondial étendu aux trois quarts de l'Asie et à l'Europe orientale, ils l'avaient volontairement livrée à la pénétration de toutes les influences étrangères. L'histoire de Rashîd al-Din et le récit de Marco Polo ou d'Odoric de Pordenone nous montrent en pleine lumière cette Chine cosmopolite de la fin du ^{xiii}e siècle et du début du ^{xiv}e, parcourue et gouvernée par le plus hétérogène assemblage d'aventuriers turcs, persans, tibétains, italiens, arméniens, s'ouvrant à toutes les langues, à toutes les religions. En 1342, on voyait l'empereur mongol de Pékin recevoir en grande pompe le légat du pape. Contre ce cosmo-

politisme, la restauration ming dressa sa barrière. Avec le fondateur de la dynastie, l'empereur Hong-wou (1368-1398), la Chine se ferme de nouveau. Les missions catholiques sont détruites, les moines tibétains perdent leur crédit à la cour.

Dans tous les domaines, la nouvelle dynastie revient aux traditions des Song et des autres dynasties nationales. Cette réaction dépasse le domaine culturel. Sur le terrain politique aussi, la Chine se ferme. Si Hong-wou et surtout son deuxième successeur, Yong-lo (1403-1424), revendiquent au profit de leur maison la suzeraineté pan-asiatique qu'avaient détenue les grands-khans gengiskhanides, les empereurs ming suivants limitent toute leur ambition à défendre la frontière du nord contre les tribus turques, mongoles, tongouses. En effet, l'aventure gengiskhanide continuait à hanter l'imagination de tous les nomades. Dès 1449-1450 les Mongols Oirat faillirent s'emparer de Pékin, et en 1550 d'autres Mongols, les Ordos Tumed, incendièrent les faubourgs de la ville, de sorte que la menace tartare ne cessa pour ainsi dire pas jusqu'en 1644, époque où Pékin fut surpris par les Mandchous.

Cette menace constante explique la timidité de la politique ming, en même temps que le caractère de la culture chinoise sous la nouvelle dynastie. Politique de restauration, culture de restauration aussi. Dans la superstition des choses et des idées d'autrefois, on s'en tient à l'imitation des œuvres Song (fig. 256). C'est le règne de l'académisme et de l'art érudit. Le génie chinois produit encore dans la peinture des paysages charmants et même, pour le portrait, des œuvres d'une réelle pénétration psychologique, comme, dans la céramique, il multipliera les pièces exquises. Il n'en reste pas moins que la grande période créatrice est finie. Le conservatisme timoré et la recherche exclusive de la joliesse qui sont des signes de lassitude nous annoncent qu'une Chine de paravent et de bibelot a définitivement succédé à la Chine hargneuse et tumultueuse de jadis.

Peut-être la raison profonde de cette transformation doit-elle être recherchée dans l'affaiblissement causé par la tour-

mente mongole. Peut-être l'énergie chinoise ne put-elle jamais se relever du désastre causé par l'invasion des hordes. Encore toute meurtrie de la terrible secousse, l'âme chinoise se replie sur elle-même et sur son passé, et c'est parce qu'elle a perdu sa confiance en elle que nous voyons épuisée cette faculté de création puissante et de rajeunissement indéfini qui ne s'était jamais démentie depuis vingt siècles.



FIG. 256. — Pêcheur, par Tchang-lou. Collection Yenari, Tôkyô.
Par la courtoisie du Shimbishoin.



Est-ce à dire que l'époque Ming doive être négligée? En aucune façon, et vouloir l'ignorer, pour consacrer toute son attention aux époques Han, T'ang et Song, serait commettre la même erreur que de méconnaître en art les mérites de nos siècles « classiques », sous prétexte que notre XII^e et notre XIII^e furent infiniment plus créateurs.

Une bonne peinture Ming — et il en existe en très grand nombre — vaudra toujours mieux, pour notre connaissance précise de l'art chinois, que tous les pseudo-T'ang ou pseudo-Song dont les collections sont encombrées. Du reste, il est souvent singulièrement difficile de faire le départ entre le thème Song et son traitement Ming. Bien plus qu'on ne le croit communément, il y a continuité entre les deux époques (cf. fig. 256 et 260).

La peinture Ming se maintient d'ailleurs à un rang infiniment honorable et qui, si nous ignorions les grandes œuvres Song, suffirait à faire la renommée d'une dynastie. Elle est caractérisée par une élégance sans doute un peu conventionnelle, une grâce parfois un peu grêle et froide, mais souvent bien touchante aussi, et que sauve une connaissance parfaite du métier (cf. fig. 260-261). Évidemment, comme nous l'annoncions, on ne retrouvera plus dans les personnages la fougue, le mouvement, l'autorité des époques antérieures; et, dans le paysage, l'observation directe de la nature fera place à des compositions d'école, réglées par les préceptes d'un académisme tout littéraire, mais qui, encore une fois, ne manqueront pas de charme. Comme dans l'Italie et la France du XVII^e et du XVIII^e siècle on a mis le pittoresque en formules, et il est certain que notre premier mouvement aujourd'hui est pour démasquer le caractère quelque peu artificiel de telles méthodes; mais, à la réflexion, pour peu que nous nous prêtions au jeu proposé, nous nous complaisons bientôt aux allusions littéraires et à la mélarcolie voulue des thèmes, au conven-

tionalisme des sentiments, à tout ce décor de paravent dont la répétition même est un repos pour l'esprit.

Citons, parmi les artistes de cette époque, Lin Leang peintre de fleurs, de fruits et d'oiseaux; le paysagiste, Chen K'i-nan ou Chen Tcheou (Che-t'ien) (1427-1509); Wen Tch'eng-ming (1470-1559), peintre et poète qui imita, semble-t-il, les paysages



Cliché Vignier.

FIG. 257. — Sur la terrasse, peinture Song. Collection Vignier.

de l'école de Tchao Mong-fou; son contemporain T'ang Yin (1470-1523), peintre de femmes; K'ieou Yin (Che-fou), imitateur des paysagistes Song; Tch'en Chouen et Tcheou Tchémien, peintres d'oiseaux, d'insectes et de fleurs, etc.

K'ieou Ying, notamment, nous a laissé une *scène de printemps au palais impérial* (1), grande composition où revit en un décor charmant la société aimable et douce de la Renaissance chinoise. C'est l'évocation, par un Watteau d'Extrême-Orient, d'une cour raffinée qui ne se peut comparer qu'à nos derniers Trianons. Comme fond, un invraisemblable paysage de paravent avec pavillons, kiosques, jardins et arbustes en fleurs. Dans ce cadre enchanté se meuvent des personnages de légende, musiciennes, chanteuses, suivantes et grandes dames. Celles-ci, en robes de cour, tout de brocart, avec des bouquets dans les cheveux, se livrent à divers passe-temps aristocratiques avec des gestes précieux et légers qui créent de la grâce autour d'elles. Les unes cueillent des fleurs et les disposent dans des vases; les autres lisent, peignent ou jouent aux échecs. Au milieu de ses demoiselles d'honneur, l'impératrice pose pour son portrait devant un peintre, tandis qu'une jeune femme, rêveuse apparition debout sur une véranda, contemple au loin un lac bordé de saules en fleurs. La cour des princes italiens du Quattrocento, contemporaine de ce chef-d'œuvre, semble presque grossière à côté de la société qu'il nous laisse entrevoir.

Dans un style analogue, le British Museum possède une grande composition de l'époque Ming représentant la « Visite des Immortels à l'Empereur d'En-Haut », qui est une pure féerie (2). Sur un fond d'or bruni, d'un resplendissement sourd, les bienheureux, en robes de couleurs tendres, les mains pleines de fleurs, errent sur les berges d'un lac délicieux, ou prennent le thé, souriants et amusés, sur un esquif rustique que dirige une jeune batelière au long geste élégant. Ici le rêve mystique et naïf des paradis de l'Angelico se pare de la grâce aristocratique des derniers embarquements pour Cythère.

(1) Peinture reproduite dans Bushell, *L'art chinois*, traduction d'Ardenne de Tizac, planche 236.

(2) Fenellosa, trad. Migeon, *L'art en Chine et au Japon*, pl. 10-11, p. 248-249. Cf. les admirables « Génies et Immortels » de la collection Bouasse-Lebel, in Chavannes et Petrucci, *Peinture chinoise au Musée Cernuschi*, pl. XXXVII.

Les maîtres Ming n'ont pas été seulement d'agréables paysagistes, d'impeccables peintres de fleurs et d'oiseaux; ils nous ont laissé toute une série de portraits qui se distinguent par leur élégance sobre, la délicatesse du dessin, la précision travaillée des physionomies et l'acuité de l'expression. Les Collections Vignier, Langweil et le Musée Guimet



Cliché Lanierce.

FIG. 258. — Marine, style de Hia Kouei. Collection Vignier.

(dons Sirén) en possèdent plusieurs spécimens authentiques. Nous donnons ici un portrait de la collection Vignier, digne de l'école de Holbein (fig. 264), et deux portraits de la collection Langweil, l'un dont la physionomie de vieil aigle et le regard

méditatif rappellent un peu le Descartes de Franz Hals (fig. 265), l'autre au visage ridé et usé, à l'expression rusée et méditative, où l'acuité du regard froid trahit des siècles de ponctualité administrative et de scepticisme intérieur : tout le mandarinat (fig. 266). Le Louvre possède, dans le même style, (bien que plus tardif), un excellent portrait de dame chinoise, âgée, en robe rose, assise dans ses atours de cérémonie, physionomie réfléchie et froide où la vie a imprimé, avec la sûreté de ses leçons, son masque de dignité et de volonté.

Mais il est incontestable que ce n'est qu'accidentellement que les portraitistes de l'époque Ming ont cherché à exprimer la puissance de la pensée ou la force matérielle. On ne retrouve guère chez eux, sinon à l'état de copie académique, les grandes sources d'inspiration des écoles médiévales, tout ce que nous désignons en Occident par les termes de mysticisme, romantisme, impressionnisme, réalisme. Leur domaine, aux portraits funéraires près, reste la grâce conventionnelle, la joliesse. Dans ce genre — auquel il faut toujours revenir quand on parle d'eux — ils ont produit de purs chefs-d'œuvre. Citons seulement deux rouleaux d'un art exquis : le portrait de la magicienne Ma Kou par Tch'eng Hong-cheou, mission Pelliot, au Musée du Louvre, jeune femme portant, à la main droite, un vase bleu et tenant, passé au bras gauche, un panier plein de fleurs, vision d'une agréable fraîcheur dans l'envol des écharpes et des banderoles (première moitié du xvii^e siècle) (1) — et à la collection Vever la jeune femme assise sous un arbre que l'amitié de M. Vever nous autorise à reproduire ici (fig. 262). Jamais l'art italien du Quattrocento, jamais l'art français du xviii^e siècle n'ont évoqué silhouettes féminines d'une grâce plus touchante, plus délicate et plus immatérielle. Seule une société d'une élégance raffinée, un peu appauvrie et amenuisée, a pu créer ces fragiles figures de rêve, petites princesses chinoises d'il y a quatre cents ans, dont les songes et la vie nous demeureront à jamais inconnus, qui étaient le parfum d'une

(1) MIGEON, *L'art chinois (Musée du Louvre)* pl. 113 (éd. Morancé).

cour très fermée et dans lesquelles nous sommes surpris de retrouver les sœurs de notre pensée, quelque chose comme des Clouet qui seraient des Watteau (fig. 257, 260, 261, 262, 263).

L'époque Ming (et ce détail achève de la caractériser) vit se développer, à défaut d'écoles originales, la critique d'art. Ce fut alors que parut la célèbre encyclopédie de la peinture



Cliché Vignier.

FIG. 259. — Paysage, fin des Song ou Yuan. Collection Vignier.

chinoise appelée *Kiai tseu yuan houa tchouan* (« les enseignements de la peinture du jardin grand comme un grain de moutarde »), traduite en français par Raphaël Petrucci. Le premier fond de l'ouvrage est dû à Li Tch'ang-heng ou Li

Lieou-fang, lettré et paysagiste (xvi^e-xvii^e). Le travail fut repris et préfacé par Li Yu, écrivain et critique, par son gendre Chen Sin-yeou, par leur ami, le paysagiste Wang Ngan-tsie et par les deux frères de ce dernier (fin du xvii^e siècle, début du xviii^e). On y trouve codifiés, comme nous l'avons annoncé plus haut, tous les préceptes de l'École des Lettrés : l'art de faire du pittoresque et du naturel en imitant adroitement les maîtres Song.

Il y a, à notre sens, plus de force et d'originalité dans les bronzes Ming. Après une période d'admiration au moment de leur entrée dans nos collections, ces pièces semblent aujourd'hui faire l'objet d'une indifférence très injuste. En réalité, plusieurs des bronzes donnés par M. Migeon au Musée du Louvre ou faisant partie de sa collection personnelle s'affirment tantôt d'une élégance nerveuse et sèche (1), tantôt d'une finesse souriante (2) qui les classent parmi les meilleures productions de l'art chinois. — Nous ne connaissons pas de plus sot préjugé que celui qui empêche d'admirer une œuvre (que l'on sent pourtant belle) sous prétexte qu'elle n'appartient pas à une haute époque.

(1) Notamment le puissant Kouan-ti équestre de 0 m. 29, si autoritaire et si équilibré, don Migeon au Louvre. Cf. MIGEON, *L'art chinois, Musée du Louvre*, pl. 43, fig. 86.

(2) Par exemple la délicieuse statuette de jeune femme debout, ayant sur les épaules une écharpe volante, bronze doré du xvii^e siècle, 0 m. 28. Don Migeon (pl. 45 et fig. 90 de son album précité).



FIG. 260. — Paysage Ming. Collection Vignier.

*
* * *

Le grand art, sous les Ming, ce n'est ni la sculpture ni la peinture, c'est la céramique.

Cette ascension d'un art injustement appelé mineur et qui, en Chine, était destiné à absorber et à synthétiser tous les autres, avait commencé sous les Song. Et à cet égard, encore, comme nous l'avons indiqué plus haut, l'époque Song marque la grande transformation historique de l'esthétique chinoise.

Jusque là, en effet, l'esthétique chinoise avait été dominée par les énergies internes, emmagasinées depuis des siècles dans la subconscience de la race, du fait de ses plus antiques conceptions sociologiques ou mythiques. Avec les Song, toutes ces virtualités profondes s'étant réalisées et, de ce fait, évaporées, l'artiste, libéré de ces nécessités millénaires, prétendait pour la première fois à « l'art pour l'art ». Dans cette voie deux issues s'offraient à lui; d'une part l'intellectualisme, et ce fut la peinture Song, d'autre part le sensualisme, et ce fut la céramique Song et Ming.

La céramique, c'est le culte sensuel de la belle matière, aimée en soi. Ce culte, à vrai dire, remontait, lui aussi, par

ses origines, à la plus haute antiquité chinoise. Dès l'époque archaïque les Chinois avaient recherché pour une destination rituelle, la matière noble par excellence, le jade, « intrinsèquement beau ».

Avec quel souci le bloc de jade était longuement choisi pour sa prédestination à tel ou tel emploi dans les rites d'offrande, de préservation magique ou de fermeture d'orifice sur le cadavre, avec quel patient amour la belle chair minérale était ensuite dégagée, polie, affinée pour toutes les caresses, c'est ce que le maniement des pièces de la collection Gieseler, par exemple, apprendra mieux que toute théorie. Certes la plupart de ces pièces trahissent tout de suite leur destination religieuse. Qui les manie se sent aussitôt comme investi de dignité, imprégné de force et de noblesse, de pureté religieuse autant que physique, de même que la contemplation d'un beau Zeus attique prédispose aux nobles attitudes et à la sérénité morale. Mais peu à peu la destination rituelle s'oublie et il ne reste que la lisse et froide chair de jade, délicatement veinée et nuancée, aux carnations d'une variété et d'une douceur infinies, au contact d'une sensualité spiritualisée.

Cette spiritualisation de la matière, c'est elle qui dominait aussi la céramique Song. — La belle porcelaine Song obéit en effet aux mêmes préoccupations esthétiques, à la fois spirituelles et sensuelles, que les jades archaïques. Même simplicité raffinée. Beaucoup de pièces monochromes, souvent sans aucun ornement, et ne valant, comme le jade, que par la beauté de leur forme, de leur couleur et la douceur de leur contact. Tel est le cas, notamment, pour la plupart des pièces de Ting-tcheou (au Tche-li) dont la terre blanche était recouverte d'un émail blanc aussi et qui variaient de la porcelaine légèrement translucide au grès opaque; le cas encore des céladons de Long-ts'üan (Tchō-kiang) à l'émail vert-gris, si nombreux dans nos collections; le cas des poteries de Kiun-tcheou (*alias* Tchün-tcheou, au Ho-nan), à l'émail opalin, tout à tour gris-pigeon, lavande, fraise écrasée,

pourpre tachetée, bleu et bleu prune, cramoisi ou aubergine, pièces qui ne comportaient d'ordinaire aucune ornementation, exception faite des larges taches de couleur parfois intercalées dans l'uniformité de l'émail; et, de même enfin pour les « fourrures de lièvre » (*t'ou-mao, temmoku*) de Kien-yang (Fou-kien). Dans la plupart de ces pièces, comme naguère dans les jades archaïques, la matière vaut par elle-même,



FIG. 261. — Femmes au métier. Collection Kuroda Naganari.
Par la courtoisie du Shimbishoin.

toute pureté, noblesse et douceur. Et en même temps, comme dans les jades, cette matière est une caresse au regard et au toucher, caresse que multiplie encore l'élégance des lignes. Comme le faisait remarquer M. Charles Vignier, les poteries T'ang sont en effet simplement des poteries, le vase Song au

contraire est une chair vivante aux courbes féminines : chute du pied, douceur de hanches, évasement de la gorge, et, après le col svelte ou raccourci, lèvres en offrande de baiser.

Avec les Ming, cette pure sensualité philosophique perd de son idéalisme. La céramique, à notre sens, descend du ciel sur la terre. Aussi bien y était-elle obligée, puisqu'elle allait devenir désormais le grand art, l'art synthétique et universel. Obéissant au goût général pour la joliesse, elle sacrifiera plutôt à l'amusement de l'œil qu'à la joie de l'esprit. Tandis que la céramique Song avait été caractérisée par une élégante sobriété de formes, de décor et de couleurs, celle des Ming affecte des formes extraordinairement riches et variées. La variété des formes est d'autant plus recherchée que la céramique fut alors utilisée pour un plus grand nombre d'objets de toute taille et de tout usage, depuis des encriers, des porte-pinceaux et des bonbonnières, jusqu'à des sièges de jardin, à des statues de temple et à des tuiles pour toitures. Quant au décor, il se renouvelle presque entièrement. Les pièces à émail monochrome qui avaient été presque exclusivement à la mode sous les Song, sont beaucoup moins nombreuses. Seuls certains monochromes blancs dont les décors étaient tantôt moulés, gravés ou sculptés, tantôt peints en blanc sur blanc sous l'émail, furent en vogue, notamment durant la période Yong-lo (1403-1424). Ils étaient fabriqués pour la plupart à T'ö-houa, au Fou-kien.

Les pièces polychromes forment la grande majorité de la production de King-tö-tchen, au Kiang-si, la célèbre manufacture impériale des Ming. Elles comprennent des pièces à glaçure de diverses couleurs et des pièces à décor peint.

Les pièces à glaçure de diverses couleurs sont décorées d'émaux de différents tons, cuits à une température moyenne, tandis que le corps même de l'objet était cuit au grand feu. Ces émaux sont souvent cernés d'un mince rebord qui contient la couleur et rappelle les émaux cloisonnés. Les tons les plus employés sont l'aubergine, le vert, le jaune, la turquoise et



Cliché Lanier.

FIG. 262. — Dame Ming. Collection Vever.



Cliché Vignier.

FIG. 263. — Dame Ming. Collection Vignier.

le violet bleu-foncé. Ce procédé de décoration a surtout été en usage à partir de l'époque Siuan-tō (1426-1435).

La céramique à décor peint comprenait en première ligne les pièces décorées en bleu sur blanc. La qualité en varie suivant celle de la couleur bleue. Au xvi^e siècle, aux époques Tch'eng-tō (1506-1521) et Kia-tsing (1522-1566), nous voyons triompher le bleu *houei-ts'ing* ou « bleu des Musulmans », originaire de Perse, d'ailleurs toujours mêlé en proportions variables au bleu indigène. Ce mélange produit toutes les gammes de coloris, depuis les bleus profonds, intenses, jusqu'aux bleus ternes et grisâtres.

A côté des pièces peintes en bleu sur blanc apparaissait dès l'époque Siuan-tō (1426-1435) les pièces à décor peint de diverses couleurs, classées en deux grandes catégories : pièces en trois couleurs (*san-ts'ai*) ou en cinq couleurs (*wou ts'ai*). La première série, qui fleurit particulièrement aux époques Tch'eng-houa (1465-1487) et Hong-tche (1488-1505), comprenait le vert, le jaune et l'aubergine peints sous couverte. A ces trois couleurs s'adjoignit à l'époque Kia-tsing (1522-1566) la couleur turquoise. La seconde série, qui apparaît également à l'époque Kia-tsing et qui atteint son plein développement à l'époque Wan-li (1573-1620), comprend toutes les pièces polychromes décorées, sur la couverte, de couleurs émaillées dont le dessin est cerné d'un trait rouge ou bleu noir. On y voit apparaître les tons rouges (rouge corail et rouge fer) qui prendront une si grande importance sous les Ts'ing. L'abandon des bleus et des blancs pour cette polychromie à rappels de rouge constitue la grande transformation du goût chinois à partir de la période Wan-li.



FIG. 264. — Portrait Ming. Collection Vignier.

L'époque Ts'ing.

En 1644 la Chine fut surprise et conquise par les Mandchous. Mais ceux-ci, bien plus que les Mongols du ^{xiii}e siècle, eurent l'ambition de continuer purement et simplement les dynasties indigènes. Leur dynastie, la dynastie Ts'ing, resta donc fidèle à la tradition des Ming. Les deux empereurs mandchous du ^{xviii}e siècle, K'ang-hi (1661-1722) et K'ien-long (1736-1796) comptent même parmi les plus grands souverains des annales chinoises. Ils conquièrent la Mongolie, le Turkestan oriental et le Tibet, rendant ainsi à l'empire millénaire ses frontières historiques.

Nous ne nous étonnerons donc point de voir l'art des Ts'ing continuer celui des Ming. D'une part la sculpture et la peinture elle-même accentuent leur décadence. D'autre part la céramique parvient à son apogée formel.

Les porcelaines K'ang-hi sans décor peint présentent des monochromes — sang de bœuf, peau de pêche, rouge corail, bleu, vert, jaune, noir brillant et violet-aubergine — d'une puissante résonance décorative. Les pièces à décor peint K'ang-hi comprennent deux grandes catégories : d'une part le décor en bleu (sous couverte) sur fond blanc, série déjà popularisée par les Ming, mais qui atteint ici une pureté de matière et une intensité de couleur inimitables; d'autre part le décor polychrome subdivisé lui-même en trois groupes : d'abord les couleurs cuites au grand feu (bleu, rouge cuivre, vert céladon, jaune brun, brun olive, la couleur la plus typique étant le rouge cuivre dont les nuances vont du marron au sang de bœuf et à la peau de pêche); puis le décor en couleurs sur biscuit, caractérisé par l'emploi des trois émaux, jaune, vert, violet, cuits en demi-feu; à cette série se rattache l'éblouissant décor à fond noir; enfin le décor en couleurs de la « famille verte » ainsi nommé parce que le vert y domine, mais qui comprend en réalité une gamme de sept couleurs : vert foncé, vert clair, violet-aubergine, jaune, noir-verdâtre,



FIG. 265. — Portrait Ming. Collection de M^{me} Langweil.

bleu et rouge fer. Cette « famille verte » est le propre du style K'ang-hi. Quant aux sujets, ils sont encore tirés, comme sous les Ming, des légendes historiques et des romans, mais on voit aussi se multiplier les décorations de branches de fleurs, papillons, oiseaux et insectes. La porcelaine autant



FIG. 266. — Portrait Ming. Collection de M^{me} Langweil.

que la soie devient en effet le support habituel de la peinture chinoise.

Sous K'ien-long la « famille verte » perd sa vogue et est



FIG. 267. — L'empereur K'ien-long recevant un tribut de chevaux kirghizes.
Peinture du Père Castiglione, Musée Guimet.

remplacée par la « famille rose ». Celle-ci englobe en réalité toute la série des teintes de rouge, depuis le rose pâle et le rose corail jusqu'au cramoisi foncé. Les autres couleurs désormais dominantes sont le jaune-citron, le jaune-moutarde, le jaune-soufre et le bleu craquelé. Enfin la matière parvient aux délicatesses infinies de la « coquille d'œuf » et de la « poussière de thé », réussites d'une technique inégalée. Quant aux sujets, paysages, fleurs et oiseaux, on ne peut les comparer qu'aux plus fines miniatures de notre céramique française du XVIII^e siècle.

Du reste le XVIII^e siècle chinois et le XVIII^e siècle français ne sont pas sans relations étroites. Les *Lettres édifiantes et curieuses* du Père d'Entrecolles (1712-1722) attestent l'intérêt que les Européens prenaient désormais à la céramique chinoise. L'art des derniers Trianons trahit sans cesse l'influence d'une Chine de paravent qui est précisément la Chine de K'ien-long. Inversement, les curieuses pièces de la Compagnie des Indes, au Musée Guimet, nous montrent les Chinois imitant l'Europe, jusque dans la reproduction de nos scènes galantes et de nos sujets mythologiques.

De cette imitation de l'Europe nous possédons un autre témoignage : les œuvres du Père Castiglione et de ses émules. Le célèbre jésuite arrivé à Pékin en 1715 et qui y mourut en 1766 avait conquis les faveurs de K'ien-long en peignant pour lui soit les chevaux des écuries impériales, soit le portrait des femmes du palais (portrait célèbre de « la concubine parfumée »), soit le portrait de l'empereur lui-même (fig. 267). Ce fut également le Père Castiglione que l'empereur chargea, avec deux autres jésuites (Attiret et Sichelbart) et avec l'augustin Jean Damascène, de dessiner, vers 1760-1765, les scènes de la conquête du Turkestan. Ces dessins furent ensuite envoyés en France pour y être gravés sous la direction de Bertin, secrétaire de l'Académie des Beaux-Arts (1765-1774) (fig. 268).

Signalons, en terminant, qu'une excellente série en existe au Musée Guimet, avec, en regard, une série chinoise corres-

pondante (1). Il n'est pas — M. Georges Salles l'a montré — de meilleure leçon sur les données permanentes de l'esthétique et de la technique chinoises, *sur la vision chinoise du monde extérieur*, que la comparaison, thème par thème, de ces deux séries.

(1) Guerres du Yun-nan, etc. Une autre série chinoise analogue figure à la collection de M. Pierre Raindre.

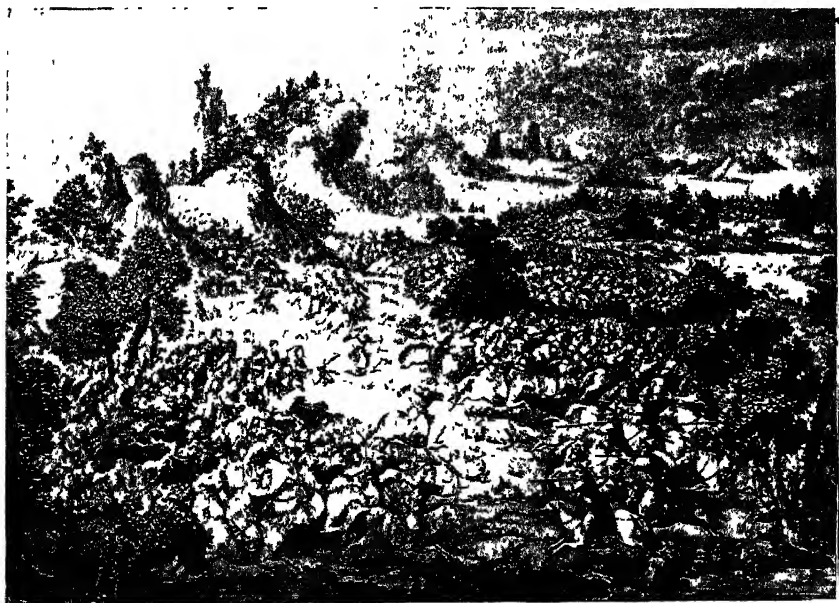


FIG. 268. — Le combat d'Artchoul.
Dessin du Père Attiret, gravure d'Alianet. Musée Guimet.

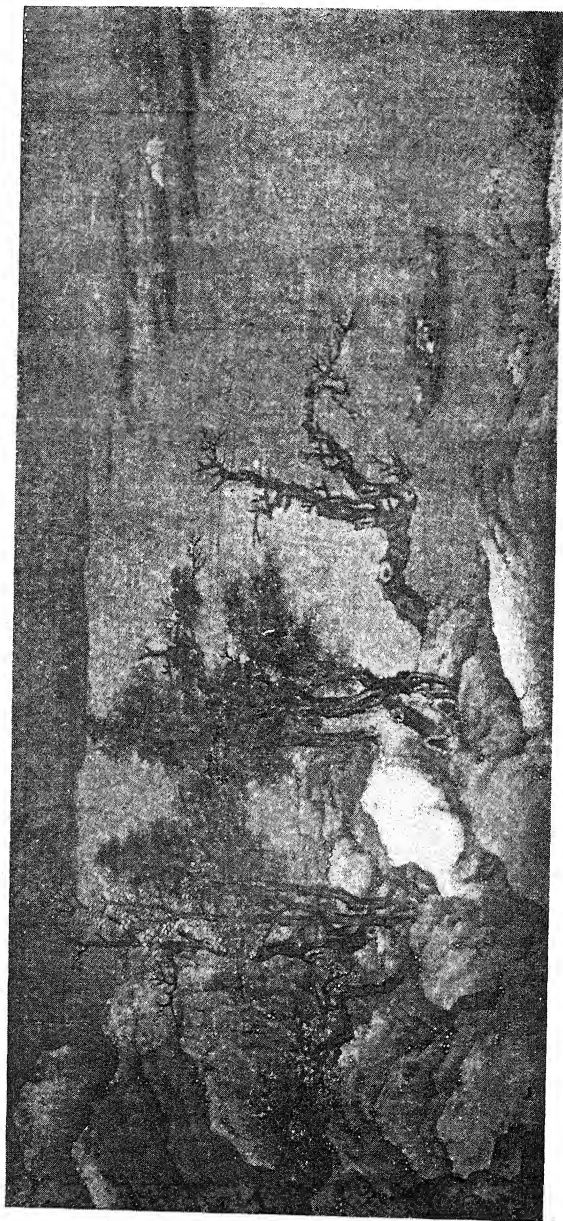


FIG. 269. — Paysage dans le style de T'chao Mong-fou (fragment), Musée Guimet.

TABLE DES CHAPITRES

TOME III. — LA CHINE

INTRODUCTION.....	I
-------------------	---

CHAPITRE PREMIER

FORMATION DE L'ESTHÉTIQUE CHINOISE

Les origines de l'art en Extrême-Orient : la Chine préhistorique.....	I
L'époque Yin et Tcheou.....	15
Les os inscrits d'époque Yin.....	18
Les bronzes archaïques : les formes.....	22
Les bronzes archaïques : les thèmes.....	31
Les jades archaïques.....	50
L'époque Ts'in.....	55
L'époque des Han : bronzes, miroirs et jades.....	63
La céramique Han.....	86
Les bas-reliefs Han.....	88
La sculpture dans la céramique Han.....	108
L'époque Ts'in et les Six Dynasties.....	115
L'art des steppes. — Noïn-ola.....	130

CHAPITRE II

L'APPORT BOUDDHIQUE

Le bouddhisme en Asie centrale : l'influence gréco-romaine.....	142
Le bouddhisme en Asie centrale : l'influence gupta.....	156
Le bouddhisme en Asie centrale : l'influence iranienne.....	160
Le bouddhisme en Chine : la sculpture Wei.....	172

Le bouddhisme à l'époque Souei.....	194
La sculpture bouddhique T'ang.....	199
La sculpture « laïque » T'ang.....	215
L'art décoratif des T'ang.....	230
La peinture sous les T'ang et les Cinq Dynasties.....	248

CHAPITRE III

FIXATION DE L'ESTHÉTIQUE CHINOISE

L'époque Song. Intellectualisation de l'esthétique chinoise.....	275
La peinture Song.....	306
L'esthétique Yuan.....	328

CHAPITRE IV

DILETTANTISME ET ACADEMISME

Caractères de l'époque Ming.....	335
L'époque Ts'ing.....	352

115 — LES IMPRIMERIES LAINÉ ET TANTET, CHARTRES. 7.6.1930